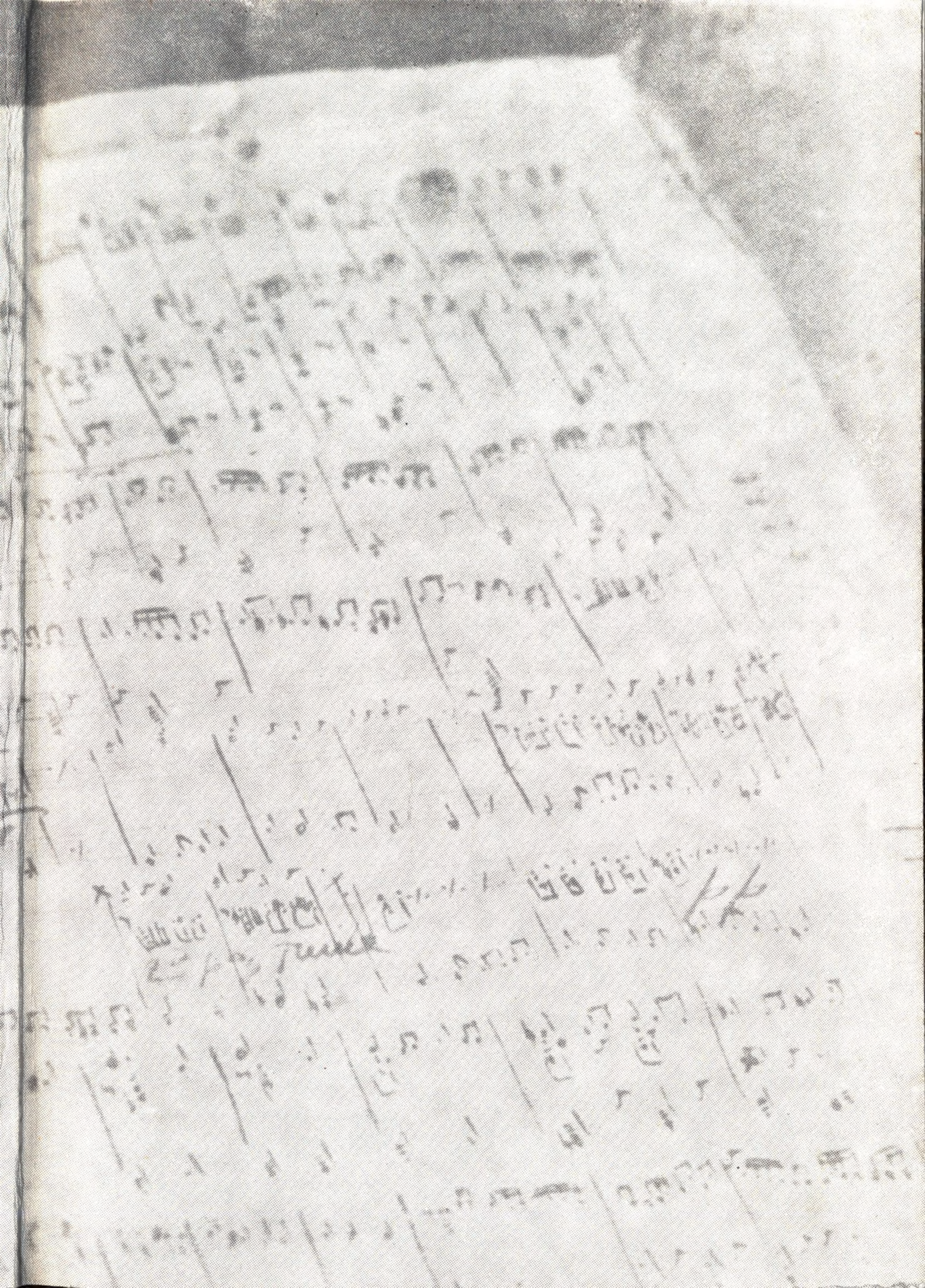


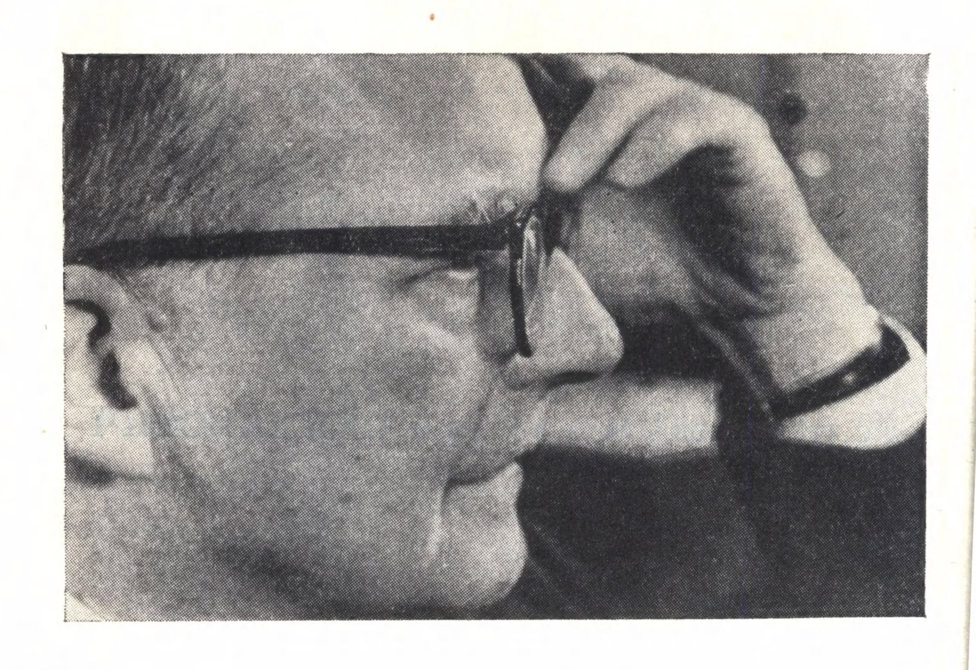
Дмитрий Шостакович

[illegible]





Л. С. ТРЕТЬЯКОВА • Дмитрий ШОСТАКОВИЧ



Л.С.Третьякова

Дмитрий ШОСТАКОВИЧ

Издательство
«Советская Россия»
*Москва * 1976*

78С2
Т66

Художник
Н. Н. СИМАГИН

Третьякова Л. С.

Т 66 Дмитрий Шостакович. М., «Сов. Россия», 1976.

240 с. с ил. на вкл.

Книга адресована самым широким кругам читателей — тем, кто любит музыку. Она расскажет об основных этапах жизненного и творческого пути крупнейшего композитора нашего времени, чье имя стоит в ряду величайших представителей человеческой культуры, о наиболее крупных и значительных его произведениях, о их глубокой связи с современностью.

78С2

Т $\frac{70202-049}{М-105(03)\ 76}$ 45 — 1976

ВСТУПЛЕНИЕ

> **«...Так и я родился и явился сначала скромной моделью самого себя, для того, чтобы возникнуть вновь более совершенным творением».**
>
> *Микеланджело*

...Год тысяча девятьсот пятнадцатый. Петроград. Серые колонны солдат, гулко печатая шаг, движутся к вокзалам; оттуда — на фронт. Газеты пестрят списками убитых, сводками о незначительных передвижениях войск...

А никому неведомый девятилетний мальчик Митя Шостакович, еще только начавший музыкальные занятия, сочиняет свою первую пьесу и называет ее — «Солдат». Никто, кроме близких друзей и родных, не слышал ее — да автор и не претендовал на известность. Просто он не мог не высказаться о том, что волновало тогда людей, а стало быть, и его.

...Год тысяча девятьсот сорок первый. Война еще более страшная и истребительная вплотную подошла к стенам Ленинграда. Уже не где-то, а рядом, на соседних улицах, рвутся вражеские бомбы и снаряды, обезображивая прекрасный город, превращая в руины его дома.

И теперь уже известный всему миру композитор, профессор Ленинградской консерватории Дмитрий Дмитриевич Шостакович создает свою Седьмую симфонию — величественный монумент той грозной и трагической эпохе.

Эта симфония вскоре прозвучала на весь мир, показав ему нравственную красоту и силу советских людей. «Какой дьявол может победить народ, способный создавать музыку, подобную этой!» — воскликнул тогда один известный американский журналист.

Первое произведение создано мальчиком, второе — прославленным мастером. Нельзя поставить эти сочинения рядом — так велика между ними разница. Но есть нечто общее, что роднит их: интерес к современности, к тому значительному, что совершается вокруг, стремление запечатлеть все это в музыкальных образах.

И пусть первая пьеса — всего лишь детски наивная попытка как-то откликнуться на происходящие события. Но в ней уже проступает основная, характерная черта: страстная заинтересованность в судьбах мира, ставшая впоследствии ведущим творческим принципом композитора Шостаковича. Художественным отражением этого мира, отношения к нему автора явились последующие его произведения.

Жизнь Дмитрия Дмитриевича Шостаковича — как и многих других замечательных людей — небогата внешними событиями.

Творческий путь его начался вскоре после Великой Октябрьской революции. Те далекие 20-е годы отмечены огромными преобразованиями, свершениями, решительной ломкой старого и утверждением нового — как в общественной жизни, так и в искусстве.

Вот эта-то историческая эпоха и определила особую направленность творчества Шостаковича, его идейное содержание.

В первых же своих произведениях он предстал как художник необычайно восприимчивый к окружающему.

Благодаря особой восприимчивости, чуткости творческой натуры, он смог уловить характерные для той эпохи черты и воспроизвести их в высокохудожественных образах.

Никто еще из современных композиторов не сумел проникнуть в нашу действительность так глубоко и передать ее так полно и многообразно, как это сделал Шостакович.

Почти все его произведения, начиная с самых первых, создают поразительно разнообразную картину современной жизни человечества — с ее чистотой высоких устремлений и низменностью пороков, мешающих людям, с ее светлыми, радостными и мрачными трагедийными сторонами. Потому его музыка — летопись нашего века. Причем, летопись, написанная не бесстрастным наблюдателем, занявшим место «над схваткой» и равнодушно взирающим на происходящее. А человеком, тонко реагирующим на все потрясения своей эпохи, человеком, живущим жизнью своих современников и причастным ко всему, что происходит вокруг.

— Я не зритель посторонний,
А участник дел земных! —

с полным правом мог бы сказать о себе композитор словами великого Гете.

Отсюда проистекает основная черта его творчества — злободневность. Но поднятая на высокий уровень идейной и философской обобщенности, она стала глубоким и жизненно правдивым воплощением современности. И в этом — главное достоинство композитора.

Его первые три симфонии — симфонии 20-х годов — рассказывали об этой эпохе. Три его последующие симфонии, созданные в 30-е годы, по-своему выявили интерес композитора к человеческой личности. В трех симфониях 40-х годов — Седьмой, Восьмой, Девятой решаются проблемы социально-исторические и отображены различные этапы Великой Отечественной войны. Три симфонии 50-х годов — Десятая, Одиннадцатая, Двенадцатая — тоже по-разному отобразили свое время — и угрозу новой войны, которая

могла стать реальностью, и думы о прошлом нашего народа, его освободительной борьбе.

И, наконец, три последние симфонии — Тринадцатая, Четырнадцатая, Пятнадцатая — выражают новый круг морально-этических проблем общечеловеческого значения. Будучи в тесной органической связи с целым комплексом идей и образов мировой литературы и философии, они приобретают не только высокохудожественное, но и остросовременное, а подчас и социальное звучание.

В этих произведениях мы неизменно ощущаем породившую их эпоху, даже отдельные ее периоды с теми или иными особенностями, с гигантскими техническими завоеваниями, с обнаженными контрастами и необычайно напряженным ритмом жизни.

Характерно, что, стремясь к такому широкому всеохватному показу действительности, Шостакович пользуется необычайно разнообразными средствами выразительности, и притом очень скупыми, лаконичными, порой напоминающими графическую манеру живописи. Эта нелюбовь к внешней красивости, музыкальному многословию помогает более глубокому проникновению в суть изображаемых явлений, психологических состояний, правдивому показу противоречий, конфликтов, раздирающих порой и человечество, и человеческие души. Это-то и наполняет произведения композитора глубоким смыслом и делает их философски значительными. Ибо Шостакович принадлежит к тем художникам, которым удалось раскрыть себя в своем творчестве и через себя отразить мысли и чувствования миллионов своих современников.

Сложность художественных исканий Шостаковича характерна и для многих других крупных художников современности. С ними его сближает не только характер произведений — взволнованный, ищущий,— высокая человечность, прогрессивность идей, но и многие стилистические черты — лаконичный и вместе с тем ярко выразительный язык, сочетание конкретности и обобщенности, беспощадной реалистичности и гротескной, полуфантастической причудливости образов.

Но Шостакович, как никто из современных художников, широко охватывает отражаемую действительность, создает не только величественные, монументальные исторические полотна нашей жизни, но и тонкие, глубокопсихологические поэмы о муках и радостях современного человека.

Этот психологизм — та особая форма постижения действительности, с помощью которой выявляется не только мир внутренний, духовный, но и внешний — через восприятие его данной личностью.

Сложнейшие противоречия современности определили содержа-

ние большинства произведений Шостаковича с самого начала его творческого пути.

Отсюда и необычайное многообразие форм и жанров — от простых, непритязательных, до самых сложных, рассчитанных на серьезное, вдумчивое вслушивание.

...Механическая, мертвящая душу музыка передает звериный облик фашизма в его наступательном, агрессивном движении, и образы эти становятся словно зримыми для слушателей Седьмой симфонии.

...Мучительный вопль поверженной толпы, стоны и проклятия палачам переданы музыкой так ярко, что вызывают ответные чувства в душе тех, кто слушает Одиннадцатую симфонию («1905 год»).

...Настороженная тишина Дворцовой площади перед решающим штурмом Зимнего дворца замечательно обрисована в звуках и заставляет слушателей как бы приобщиться к этому великому событию, участвовать в нем хотя бы мысленно и пережить то, что чувствовали его участники много лет назад (Двенадцатая симфония — «1917 год»).

А как разнообразен мир героев и их чувств в его вокальных произведениях!

...Суровый пафос героики революционных лет, вдохновленный образами поэтов-революционеров, гибнущих в царских тюрьмах и ссылках («Десять хоровых поэм на стихи революционных поэтов»); нежная поэтическая лирика, слегка окрашенная тонким юмором, временами приобретающая трагический оттенок («Из еврейской народной поэзии»); величественная идея преобразования природы, страстная устремленность к будущему («Песнь о лесах»).

И не только этическая сторона — как это было у величайших художников прошлого,— но и политика, социальные явления, идейная борьба в современном обществе определили содержание большинства его сочинений.

Истиный художник всегда зависим от истории, но творчество его выше, горячее, эмоциональнее бесстрастной истории. Ибо не только она в его произведениях, но и человек, ее созидающий, его разум, его трепетное сердце. И его восприятие этой истории. «Верностью поэтической правде несравненно более можно передать об истории нашей, чем верностью только истории»,— сказал однажды Достоевский. И эта верность «поэтической правде» при несомненной верности и истории делает Шостаковича выразителем дум и настроений нашей эпохи.

Своим творчеством он впервые утвердил право и возможность музыки отображать непосредственно происходящие социальные

сдвиги, воспевать не только борьбу со злом, но и те идеалы, к которым сквозь все горести и сомнения стремится человечество на протяжении веков.

Поэтому общее, типичное для всех его произведений Шостаковича заключено в отношении к окружающему, в его мировоззрении. Отсюда проистекают характернейшие черты Шостаковича — интерес к социальным проблемам, социальная страстность, высокий гуманизм, личная заинтересованность в судьбах мира, во всем, что происходит вокруг. Это для него та «потребность души», то «условие личного счастья», которые, по мысли Чехова, порождают «желание служить общему благу» и без которых немыслим истинный художник.

О художнике следует судить не только по степени его талантливости, но и по тому месту, которое занял он в жизни. В этом заключено одно из важнейших условий оценки творческой личности. Можно быть одаренным художником и оставаться чуждым интересам своего народа, тем социальным и нравственным проблемам, которыми живет современное художнику общество.

В творческой же личности Шостаковича гармонично сочетаются огромная художественная одаренность с чувством высокой гражданственности, с верным ощущением эпохи и своего места в ней.

Произведения Шостаковича — как всякое значительное художественное явление — не однозначны по смыслу: различные пласты звучат порознь и вместе и имеют самое различное толкование. В этой сложности заключено одно из основных свойств настоящего искусства. Ибо чем значительнее произведение, тем оно многозначнее, тем шире и глубже его смысловой диапазон.

Это определило не только острую характерность, но и неоднозначность произведений Шостаковича — все сложно в этом мире, и потому сложна музыка, отображающая его. Может ли она быть лишь благозвучной, ласкающей слух, если рисует такое великое и трагическое столетие, на протяжении которого дважды разыгрывались кровавые трагедии и за которые человечество поплатилось миллионами жизней.

Как не вспомнить поэта, сказавшего о нашем времени возвышенную и горькую истину:

Мой бедный век — он от стыда краснеет,
Мой смелый век, мой век героев.
Я не жалею, что родился слишком рано,
Горжусь, что я живу теперь, в двадцатом веке!

(Н. Хикмет)

Контрасты этого века, глубинные процессы в человеческом обществе и в психике отдельного человека очень непросто постичь;

но еще сложнее убедительно запечатлеть их в своем искусстве, создать не только правдивый документ эпохи, но и высокохудожественное произведение. И большинство произведений Шостаковича представляют такой редкий пример слияния жизненной достоверности и художественного совершенства, что позволяет им стать выдающимися явлениями современной музыки.

Тонко проникая в самые сокровенные глубины человеческой психики, музыка Шостаковича полнится неизбывной любовью к людям, состраданием к их горестям и печалям. И потому в ней такой гневный протест против всего тягостного, несправедливого, уродующего человеческие души и жизни.

Композитор так проникается чувствами и мыслями своих героев, что кажется — все они принадлежат ему: им выстраданы и пережиты. Это доступно лишь большому художнику — проникаться болью других людей, жить их радостями и печалями, когда его

...сердце, обливаясь кровью,
Чужою скорбию болит.

Потому так трудно бывает провести грань между личными переживаниями самого композитора и переживаниями всех людей, живущих с ним в одном мире. Как всякий истинный художник, он «...следует своей собственной идее, но она приводит его к необходимости вписать себя в кривую человеческого прогресса. И постепенно весь мир входит в него, весь мир начинает петь через него» (Поль Элюар).

История и современность, величие человеческого духа и низменная, звериная сущность мрачных сил, мешающих всеобщему счастью,— все, о чем бы ни писал этот композитор, какую эпоху ни отражал бы в своих произведениях — героем их является человек, наделенный тонкой, чуткой душой, развитым интеллектом и большой восприимчивостью к окружающему.

Отношение Шостаковича к человеку сугубо личное, сочувственное. Отсюда то ощущение взволнованности, та горячая заинтересованность, которыми проникнута его музыка и которыми проникаемся и мы, слушатели. Наделенная чудодейственной, магической силой, эта музыка властно подчиняет себе и ведет к ослепительно сверкающим вершинам человеческого духа и к зияющим безднам его. Она восхищает нас образами, то исполненными мужественной решимости и благородства, утверждающими в жизни справедливость и добро, то гневно порывистыми, устремленными на борьбу со злом и насилием, что с горячим сочувствием заставляет нас следить за этой борьбой — напряженной и трагичной.

Ибо Шостакович в своей музыке запечатлевает и эту не-

истовую, мучительную борьбу, и тот прекрасный идеал, к которому стремятся люди.

Во всех своих произведениях Шостакович или гневно разоблачает или глубоко страдает, скорбит. Этот особый, присущий только ему неповторимо своеобразный стиль обусловлен интенсивностью восприятия, остротой реакции, осмысления происходящего, глубиной переживания.

Именно это порождает огромную эмоциональную напряженность его музыки — следствие особенности его творческой натуры, его творческого метода и той личной страстности восприятия мира, которые присущи ему как художнику. Активное неприятие зла, его беспощадное обличение, жгучая боль за страдающего человека насыщает музыку Шостаковича особым, глубоко гуманистическим содержанием.

Большинству произведений этого композитора свойствен страстный «исповедальный» тон, обостренное чувство боли, горячего сочувствия чужому страданию, протеста против несправедливости. И потому мир его музыкальных образов в основе своей трагедиен. Он полон обнаженных контрастов, непреходящих потрясений.

Но несомненно также и то, что творчество Шостаковича по силе своей социальной направленности, новизне содержания и формы выходит за рамки только трагедийности. Неистребимая вера в справедливость, добро, страстное желание переделать мир, искоренить зло приводят к тому, что, воспевая борьбу и связанные с ней неизбежные страдания, Шостакович никогда не становился пессимистом — это глубоко чуждо было и его социальной природе и его человеческой личности.

Протестуя против несовершенства жизни, этот художник проповедует не Милосердие и Любовь — подобно Льву Толстому и Достоевскому, — а борьбу, страстную, непримиримую борьбу со злом. Потому-то так сильно в его музыке неприятие этого зла, ибо —

То сердце не научится любить,
Которое устало ненавидеть.

При большой эмоциональной напряженности музыке Шостаковича присуща большая интеллектуальность, философская значительность и глубина, позволяющие композитору проникать в самую сокровенную суть изображаемых явлений, различных психологических состояний и чувств. Причем сочетание выразительной и изобразительной возможностей музыки помогает углубленному и всестороннему показу явления не только как такового, но, одновременно, и реакции на него человека.

Все это в большой мере связывает Шостаковича с традициями русской классики, ибо пристальный интерес к своей эпохе, к человеческой личности был во многом присущ корифеям русской культуры XIX в.: композиторам — Мусоргскому, Чайковскому; писателям — Гоголю, Достоевскому, Чехову; художникам — Репину, «передвижникам».

И не только это. Особый строй музыкального мышления композитора предполагает сочетание в себе различных типично русских национальных элементов. В том числе и русской народной песенности — крестьянской или городской (таковы отдельные темы из оперы «Катерина Измайлова», из Пятой, Десятой, Тринадцатой симфоний, симфонической поэмы «Казнь Стеньки Разина»), русской революционной песни («Десять хоровых поэм», хоровой цикл «Верность», Одиннадцатая и Двенадцатая симфонии).

На основе этих традиций Шостакович создал новый, необычный интонационный язык, который не только отразил музыкально-образный строй нашего времени, но и предвосхитил дальнейшие пути развития музыки. А неразрывная связь с культурой своей Родины помогла ему создать искусство, выходящее за пределы узко национальных рамок. Будучи композитором типично русским, советским, Шостакович сделался мировым, ибо творчество его вошло в сокровищницу мировой музыкальной культуры как один из самых сильных элементов современного мировоззрения со всеми его типическими чертами.

Когда-то вокруг творчества Шостаковича велись ожесточенные споры, сталкивались самые противоречивые мнения и оценки увлеченных почитателей и непримиримых гневных отрицателей. Теперь это прошло. Творчество композитора признано во всем мире не только просвещенными ценителями серьезной музыки, но и миллионами тех, кто еще только приобщается к музыке, к ее поэтическим образам.

У каждой культурной эпохи есть свои имена, превратившиеся в своего рода художественные символы — эпохи Шекспира, Гете, Пушкина. Наша эпоха будет для потомков представлена несколькими славными именами, и среди них имя Шостаковича станет одним из первых. В его творчестве они будут искать ответы на многие, еще неизвестные нам вопросы, которые вряд ли перестанут беспокоить человечество, пока оно мыслит и стремится к лучшему. Ибо в современной — советской и мировой — культуре немного найдется примеров такого глубокого постижения нашего времени, такой сильной концентрации, напряженности мысли и чувства, такой страстной устремленности к идеалу.

Почти полстолетием исчисляется творческий путь Дмитрия

Дмитриевича Шостаковича. И путь этот был не только труден, но и доблестен. «Музыкальной совестью нашего времени», «звучащим пульсом эпохи» и вместе с тем «художником гигантского дарования» называем его мы, современники. Ибо композитор так увлеченно и убедительно раскрывает перед слушателями новые, еще неведомые им дали и высоты, что сила его искусства кажется подчас магической, непостижимой.

Эта масштабность, глубина мысли, согретой большим и трепетным чувством, делает музыку Дмитрия Дмитриевича Шостаковича достоянием всего человечества. Во всех уголках земного шара звучит она, взывая к лучшему, что есть в сердце каждого —

Под чьим бы небом ни родился он,
В ком бьет источник силы и любви
Незамутненный...

(Гете)

ГЛАВА 1

О, есть ли что на свете мне знакомей,
Чем шпилей блеск и отблеск этих вод!

А. Ахматова

Первая половина жизни Дмитрия Дмитриевича Шостаковича связана с Ленинградом — городом старых революционных и художественных традиций, воспетым многими русскими поэтами, художниками. Здесь, среди торжественной красоты улиц и площадей, прошли детство и юность будущего композитора. Здесь познал он первые свои творческие радости и огорчения, услышал гром заслуженных аплодисментов, здесь впервые прозвучали почти все его произведения, в которых воспел он свою Родину, своего современника, свой Ленинград. Здесь он из дерзновенного ученика превратился в авторитетного учителя, творчество которого является образцом для нового поколения композиторов.

Родился Дмитрий Дмитриевич Шостакович 25 сентября 1906 г. Отец его, Дмитрий Болеславович — инженер-химик, сотрудник Менделеева, был большим любителем музыки. Обладатель мягкого, приятного баритона, он с тонким вкусом исполнял романсы и народные песни, выступая на домашних вечерах. Любовь к пению, музыке перешла к нему от отца — Болеслава Шостаковича — профессионального революционера[1], сосланного царским правительством на вечное поселение в Сибирь.

Поэтическая тонкость души, настоятельная потребность в общении с искусством были присущи и другим членам семьи Шостаковичей. Музыкально одаренной была мать будущего композитора — Софья Васильевна. Еще в юности, учась в консерватории, она подавала немалые надежды как пианистка. И хотя раннее замужество и рождение детей помешали ей совершенствоваться в этом,

---

[1] Болеслав Петрович Шостакович — участник Варшавского национально-освободительного восстания 1863 года; после его поражения помог бежать из царской тюрьмы своему другу и соратнику Ярославу Домбровскому, бывшему одним из предводителей восстания. Эмигрировав во Францию, Домбровский стал генералом Парижской коммуны. Шостакович же был арестован и заключен в Петропавловскую крепость по обвинению еще и в других делах. В частности, по подозрению в «деле Каракозова». Высланный на вечное поселение в Сибирь, Болеслав Петрович и там был связан с другими политическими изгнанниками. Он женился на женщине, добровольно поехавшей за ним в изгнание. Их единственный сын — Дмитрий Болеславович в самом конце XIX века поступил в Петербургский университет, по окончании которого навсегда остался в этом городе.

она навсегда сохранила живой интерес к музыке — благодаря ей в доме часто звучали классические произведения Моцарта, Бетховена, Шопена.

Для двух своих дочерей и сына она стала первой музыкальной наставницей. Старшая дочь, Мария, быстро делала успехи и в дальнейшем стала преподавательницей Ленинградской консерватории. Довольно охотно занималась музыкой и младшая, Зоя. Лишь сын поначалу упорно противился новым и обременительным обязанностям, отвлекавшим его от множества других мальчишеских занятий. И хотя он с удовольствием слушал все, что звучало вокруг, детская любознательность сочеталась в нем с нежеланием учиться. «Слишком корень ученья горек, чтобы стоило учиться играть»,— после недолгих раздумий заключил он. Немало такта и уменья понадобилось Софье Васильевне, сумевшей мягко, не насилуя воли сына, увлечь его музыкой. Этому способствовало многое — и обстановка в семье, и частые посещения Мариинского оперного театра, где шли классические оперы русских и западноевропейских композиторов. Хотя увлечение театром не пробудило стойкого интереса, все же мальчик постепенно приобщался к музыке. А в девять лет под руководством матери начал систематические музыкальные занятия.

Его успехи поначалу не были блестящими, и ничто не предвещало того, что вихрастый, не очень покладистый мальчик станет впоследствии выдающимся музыкантом. И тем не менее играя несложные пьесы, он неожиданно проявил замечательно цепкую музыкальную память, абсолютный слух, а вскоре и упорство — что облегчило ему дальнейшие занятия, сделало их интереснее.

Но не одни лишь музыкальные образы питали ум и сердце впечатлительного мальчика. В его детском воображении жили герои Майн Рида, В. Скотта, Жюля Верна, их фантастические приключения, далекие и удивительные путешествия и открытия неизведанных земель. Одновременно понял он, что ни один первооткрыватель не ходил проторенными тропами. И пусть нелегки были пути их, пусть не всегда достигали они заветной цели. Но они неотступно шли, преодолевая преграды или погибая в борьбе с ними.

Так было всегда. И не только географические открытия совершались отважными. Они прокладывали новые пути и в искусстве, в музыке. Это лишь позднее понял юный Дмитрий Шостакович, когда стал композитором, и его, как и любого первооткрывателя, тоже ожидали трудности. Но это было потом.

А пока длилось беззаботное детство. Он много читал, но это не мешало ему быть подвижным и озорным, как все мальчишки его возраста.

В доме, где жили Шостаковичи, был большой двор, место для шумных и подвижных игр, в которых, невзирая на различия в возрасте, участвовали и взрослые, и малыши, и подростки, и, конечно же, Митя Шостакович.

Да и на даче, куда выезжала семья (в селе Ириновка или в Шереметьеве, на живописном берегу Невы), он не отставал от других в веселых проказах, ловко лазая по деревьям и играя с многочисленными собаками (на одной даче их было 14!), которых он, как и других животных, очень любил.

Иногда на смену шумному мальчишескому веселью приходила тихая созерцательность, углубленность в себя, в свой внутренний мир. И тогда неугомонный озорник превращался в спокойного, сосредоточенного ребенка, погруженного в серьезные размышления или неясные мечтания.

В этом небольшом и дружном семействе к Мите было особое отношение. Близкие рано почувствовали незаурядность, душевную тонкость его натуры. И старались, как могли, хотя ненадолго, хотя бы на несколько детских лет, защитить его от грубости окружающего, от несправедливости. Сам он никогда не умел этого.

«Дружная атмосфера, царившая в семье Шостаковичей,— вспоминал впоследствии один из товарищей,— привлекала в их радушный, гостеприимный дом широкий круг друзей. Кроме личных знакомых Софьи Васильевны и Дмитрия Болеславовича, среди которых были Грековы (семья известного хирурга), Кустодиевы, писательница Клавдия Лукашевич... всегда можно было встретить приятелей всех трех представителей младшего поколения. Этот круг гостей и завсегдатаев неуклонно возрастал... Однако общительность семьи и в связи с этим многолюдность посетителей не нарушали режима труда, который соблюдался в доме систематично и строго».

Такое благоговейное отношение к труду как к призванию, делу всей жизни исходило прежде всего от отца, главы семьи, Дмитрия Болеславовича, воспринявшего эту черту от лучших представителей русской интеллигенции, с которыми ему довелось общаться. Это же передалось и его детям, прежде всего единственному сыну. Немалое значение имело и влияние матери, Софьи Васильевны, которая «безусловно, направляла течение жизни семьи, руководила первоначальным музыкальным развитием сына, в дальнейшем прилагала много целеустремленных усилий к упорядочению и облегчению его профессионально-творческого режима».

Когда Мите исполнилось одиннадцать лет, она решила определить его в частную музыкальную школу Гляссера, известного

в свое время музыкального просветителя. При первой встрече с ним Софья Васильевна сказала просто: «Я привела к Вам, кажется, необыкновенного мальчика». Гляссера это не удивило. «Какая же мать считает своего сына обыкновенным?» Но потом он понял и оценил талантливого ученика — довольно скоро Митя сделал немалые успехи и играл весьма сложные пьесы — сонаты Моцарта, Гайдна, «Маленькие фуги» Баха.

Постепенно страсть к музыке, к творчеству заявляет о себе все более настойчиво. И содержание его первых же сочинений каким-то непостижимым образом связано не с фантастикой или сказочностью — что было бы так естественно для ребенка,— а с той предреволюционной эпохой, когда юный музыкант начинал свою сознательную жизнь.

Удивительно, как мог мальчик, еще не имеющий никакого жизненного опыта, понять, где совершаются наиболее значительные события и кто их герой. Ведь тогда, в те «смутные годы», даже немолодые люди терялись перед грядущим, «таящимся во мгле», стремились отвернуться, уйти от него.

Я весь во власти новых обаяний,
Открытых мне медлительным движеньем
На пахоте навозного жука... —

писал один из популярных поэтов.

Я ненавижу человечество.
Я от него бегу, спеша.
Мое единое отечество —
Моя пустынная душа,—

вторил ему другой.

А девятилетний мальчик с распахнутой душой устремляется навстречу своему времени, его — пусть безвестным — героям и сочиняет фортепианную пьесу «Солдат». Когда же в 1917 году свершилась Февральская революция, юный музыкант уже не мог не откликнуться на нее: «Гимн свободе» — так назвал он свою новую пьесу.

Улицы города бурлили. Несмотря на противодействие Временного правительства, демонстрации и забастовки следовали одна за другой. Каждый день происходили столкновения между демонстрантами и полицейскими. Во время одного из них, на глазах прохожих, среди которых был и Митя Шостакович, полицейский убил мальчика. И свое отношение к происходящему юный музыкант запечатлел в «Траурном марше, посвященном жертвам революции».

Конечно, эти детские творческие опыты были наивны. Но их



автор уже тогда, в раннем возрасте, стремился по-своему осмыслить происходящие события и отобразить их в музыке.

Можно ли удивляться тому, что эта жажда все видеть самому, понять, осмыслить привела его однажды на площадь Финляндского вокзала. Там, в толпе рабочих, матросов и солдат Дима Шостакович слушал выступление Ленина, только вернувшегося из-за границы и приветствовавшего революционный народ.

Воспоминания об этом остались на всю жизнь и много лет спустя вдохновили его на создание монументального музыкального полотна — Двенадцатой симфонии. «Я был свидетелем событий Октябрьской революции,— сказал он тогда,— был среди тех, кто слушал Владимира Ильича на площади Финляндского вокзала в день его приезда в Петроград. И хотя я был тогда очень молод, это навсегда запечатлелось в моей памяти».

А между тем —

...по набережной легендарной
Приближался не календарный —
Настоящий Двадцатый век!

И наконец в октябре 1917 года этот «настоящий Двадцатый век» наступил — Великая Октябрьская революция утвердила новое социальное общество, и все прогрессивное человечество приветствовало его.

...Счастлив я, что был мной прожит
Торжественнейший день земли! —

воскликнул тогда один из лучших русских поэтов Валерий Брюсов.

Так начиналась новая эра в истории человечества, так начинался вместе с ней и великий композитор нашей эпохи Дмитрий Дмитриевич Шостакович.

Музыка начинает занимать в его жизни главное место. Все больше времени проводит он за фортепиано — музицируя и свободно импровизируя. Страсть к композиции, таким образом, обозначалась все ярче, сильнее. Причем это не помешало ему упорно совершенствоваться и в фортепианной игре: техника становится все уверенней, постепенно накапливается репертуар.

Он становится частым и желанным гостем во многих домах петроградской интеллигенции, где досуг было принято проводить в музицировании, интересных беседах и спорах.

В таких домах мальчик начинает выступать с исполнением некоторых полюбившихся ему произведений.

Вот как вспоминает писатель К. Федин один из таких вечеров в доме известного хирурга Грекова:

«Чудесно было находиться среди гостей, когда худенький мальчик, с тонкими, поджатыми губами, с узким, чуть горбатым носиком, в очках, старомодно оправленных блестящей ниточкой металла, абсолютно бессловесный, сердитым букой переходил большую комнату и, приподнявшись на цыпочки, садился за огромный рояль. Чудесно, ибо по какому-то непонятному закону противоречия худенький мальчик за роялем перерождался в очень дерзкого музыканта, с мужским ударом пальцев, с захватывающим движением ритма. Он играл свои сочинения, переполненные влияниями новой музыки, неожиданные и заставляющие переживать звук так, будто это был театр, где все очевидно до смеха или до слез. Его музыка разговаривала, болтала, иногда весьма озорно... и те, кто обладал способностью предчувствовать, уже смогли в сплетении его причудливых поисков увидеть будущего Дмитрия Шостаковича». Вот эта-то устремленность юноши к «новой музыке», яркая театральность, выразительность музыкального языка, где «все очевидно до смеха и до слез», особенно поражали тогда многих современников.

Во многом это связано с впечатлениями от Мариинского оперного театра, спектакли которого оказали великое и благотворное влияние на творческое развитие Шостаковича.

На сцене этого театра в операх Мусоргского, Римского-Корсакова в то время блистали корифеи русской музыкальной сцены — Ф. Шаляпин, И. Ершов, которые не уступали друг другу в мастерстве, артистизме, глубоком проникновении в музыкально-сценические образы, создаваемые ими. Их замечательное искусство оставило неизгладимый след в истории советского музыкального театра и в душах тех, кому тогда посчастливилось их слушать.

Наибольшее впечатление производил Шаляпин. Его могучий певческий дар особенно ярко проявился в операх Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина». На всю жизнь осталось у Шостаковича преклонение перед создателем этих опер — Мусоргским, который более, чем кто-либо, оказал влияние на его оперное творчество.

Поражал воображение и замечательный певец Иван Ершов, особенно в роли Гришки Кутерьмы в опере Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже». Несомненно, что под его воздействием создал Шостакович впоследствии образ Задрипанного мужичка в опере «Катерина Измайлова».

Сильное впечатление произвела на него тогда и опера Чайковского «Евгений Онегин». Музыку этого произведения он знал уже давно — отдельные арии, ансамбли, оркестровые номера в фортепианном переложении довольно часто звучали в их доме в люби-

тельском исполнении. Но когда юный музыкант услышал знакомые мелодии в исполнении оркестра, он был потрясен — так красочно, многообразно, а главное, выразительно звучала знакомая музыка.

Каждый инструмент оркестра имел свой неповторимый тембр, окраску. Нежное, поэтическое пение скрипки — и посвист флейты, то мягкий, то пронзительный; наигрыш гобоя, похожий на звуки пастушеской свирели,— и мужественный зов трубы; завораживающая звучность валторны — и сочное, теплое звучание виолончели... Да и можно ли перечислить все многообразие оркестровых красок, где каждый инструмент звучит по-своему, в зависимости от того, что хочет сказать, передать музыкой композитор, какие чувства переживают его герои... И все эти оркестровые голоса, то сливаясь в один мощный торжественный хор, то разделяясь на отдельные группы, и даже отдельные солирующие инструменты, образуют удивительный ансамбль, способный «омузыкалить» самые различные человеческие чувства и их тончайшие оттенки.

Эти первые яркие впечатления пробудили глубокий и пристальный интерес Шостаковича к оркестровым звучаниям и сыграли большую роль в том, что много лет спустя он стал известен как большой мастер так называемой тембровой драматургии, которая заключается в умении композитора находить такие краски оркестра, которые наиболее полно передают его замысел.

С большим интересом относился он и к операм немецкого композитора Рихарда Вагнера, которые поражали воображение красочной звучностью оркестра, необычностью героев, пришедших на оперную сцену из древнегерманского эпоса и легенд.

А балетная музыка Игоря Стравинского, которая тогда завоевала всеобщее признание, будоражила воображение каким-то необычайным сочетанием свежести, новизны звучания с яркой характерностью музыкальных образов. Балеты «Петрушка», «Жар-птица», «Весна священная» впоследствии оказали немалое влияние на ранние произведения Дмитрия Шостаковича.

Увлечение балетом тоже не прошло бесследно, и через несколько лет после окончания консерватории Шостакович обратился к этому жанру и создал три балета, в которых ставил и решал новые проблемы балетного искусства.

В дальнейшем музыкальный театр стал для него одним из самых сильных источников эстетического наслаждения. И вместе с тем явился замечательной школой профессионального мастерства, помогавшей юному композитору постигать «азы» искусства.

Теперь уже музыка безраздельно владела всеми его помыслами.

Естественно, незаурядные способности мальчика были многими замечены, и на одном из музыкальных вечеров он был представлен известному композитору, директору Петроградской консерватории А. К. Глазунову, который внимательно отнесся к начинающему музыканту. Не отрицая его пианистическое дарование, Глазунов посоветовал ему всерьез заняться композицией, считая ее основным призванием талантливого юноши.

Для подготовки в консерваторию знакомые порекомендовали Шостаковичу занятия с известным педагогом Г. Ю. Бруни. «Повели меня к Бруни,— вспоминал он впоследствии.— Бруни посадил меня за рояль и попросил сымпровизировать «Голубой вальс». Моя импровизация его удовлетворила, затем он попросил сыграть что-нибудь восточное. Это у меня не вышло, но тем не менее Бруни нашел у меня «данные» и взял меня к себе в ученики. Уроки заключались в следующем: Бруни, прохаживаясь по комнате, просил меня импровизировать и, неудовлетворенный, сгонял меня со стула и сам начинал импровизировать». Эти уроки, длившиеся весну и лето 1919 года, вряд ли могли принести пользу. Лишь незаурядные способности да горячая увлеченность помогли ему подготовиться к поступлению в консерваторию.

...После пяти лет непрерывных войн — империалистической, затем гражданской — в стране царили голод, разруха, болезни. Во многих районах еще бесчинствовали банды атаманов, войска белогвардейцев и интервентов. Огромную страну по кускам, словно хищники, раздирали враги. Но вопреки всему этому

> ...Россия молодая,
> В боренье силы напрягая,

страстно устремлялась в будущее. И каждый из ее граждан был уверен, что это будущее зависит и от него тоже.

Несмотря на то что Петроград был окружен войсками Юденича, а стены его домов вздрагивали от пушечных залпов, в городе текла относительно мирная жизнь.

Вступительные экзамены в консерваторию проходили по всем правилам — маститые профессора внимательно слушали поступающих, строго оценивая знания и способности каждого.

Среди экзаменующихся выделялся «...мальчик в матросском костюме, хрупкий и нежный, с еще совсем детским выражением лица. Он казался моложе своих лет. Из-за стекол очков смотрели

серые дымчатые глаза. Взор их был ясным и светлым, устремленным куда-то внутрь»[1].

Экзамен длился недолго — яркая одаренность юного музыканта была очевидна, и мнение профессоров — единодушным.

Рассказывали, что Глазунов назвал его новым Моцартом — так поразил он всех своей необыкновенной музыкальностью, прекрасной памятью, тонким слухом и композиторским даром, который проявился в небольших прелюдиях для фортепиано, сочиненных им незадолго до того и исполненных перед экзаменационной комиссией.

Сама манера исполнения тоже впечатлила экзаменаторов — особенно известного профессора Л. Н. Николаева, который вскоре стал учителем талантливого юноши.

Так для Дмитрия Шостаковича началась новая жизнь.

---

[1] Богданов-Березовский. Встречи. М., «Искусство», 1967, стр. 15.

ГЛАВА 2

> Таланты создавать нельзя, но можно создавать культуру, т. е. почву, на которой растут и процветают таланты. Чем больше, шире, демократичнее культура, тем чаще появление таланта и гения.
>
> *Г. Г. Нейгауз*

...Студентам консерватории, как и другим жителям Петрограда, не хватало многого, но только не энтузиазма. «Это была трудная и овеянная революционной романтикой пора. Царила разруха!.. Не хватало продовольствия, топлива. Я застал консерваторию холодной, не отапливающейся. В классах, в концертном зале все сидели в пальто, в шубах,— так вспоминал впоследствии Дмитрий Шостакович то время.— А. К. Глазунов, который был тогда директором, передовая профессура, студенты, служащие делали все, чтобы поддержать в консерватории порядок, создать условия для нормальной работы. И действительно, несмотря на трудности переживаемого времени, там бился пульс активной творческой жизни».

«Активной творческой жизни» консерватории в наибольшей степени способствовал замечательный профессорский состав, в котором было немало прославленных на весь мир музыкантов — пианистов, скрипачей, композиторов. Благодаря им Петроградская консерватория и в Европе пользовалась отличной репутацией. В ней нередко совершенствовали свое мастерство музыканты, уже завершившие образование в консерваториях других европейских столиц.

В стенах этого учебного заведения еще живы были замечательные художественные традиции русской классики XIX века. Лишь за десять лет до этого из нее ушел один из лучших композиторов того времени — Н. А. Римский-Корсаков. В консерватории преподавали его ученики, воспринявшие от своего учителя не только художественные, но и гражданские заветы.

У многих на памяти еще были революционные события 1905 года, когда студенты консерватории поддержали восставших рабочих, передовую интеллигенцию и выдвинули свои требования, направленные против существующих порядков. И встретили понимание и сочувствие лучшей части консерваторской профессуры, за что глава ее — Н. А. Римский-Корсаков — был вскоре уволен. Это вызвало такую бурю негодования в музыкальных и общественных кругах, что царские чиновники вынуждены были удовлетворить требования студентов — Римский-Корсаков с почетом возвратился в консерваторию.

С конца 1905 г. во главе этого учебного заведения стоял его ученик А. К. Глазунов — талантливый композитор, наследник и продолжатель классических традиций и многих ценных начинаний своего учителя. Он был автором симфоний, балетов, концертных пьес, камерных произведений, которые с успехом исполнялись на сценах театров, на концертных эстрадах и в учебных классах. Авторитет его был очень велик[1], творческое мастерство, талантливость его внушали студентам «состояние пиетического замирания», а необыкновенная доброта и отзывчивость снискали ему любовь и преклонение. Скольким людям он помог и добрым словом и делом, отдавая свое профессорское жалованье в фонд помощи нуждающимся студентам!

К юноше Шостаковичу он питал особые чувства, ибо еще в тринадцатилетнем отроке сумел разглядеть «яркое выдающееся творческое дарование». А однажды сказал о нем: «Шостакович — одна из лучших надежд нашего искусства».

С первого же курса Глазунов с большим вниманием и благожелательностью следил за его развитием. После экзаменов написал о нем в табеле: «Выдающееся музыкальное и виртуозное дарование. Передача уже довольно самостоятельная и зрелая». А еще через год этот сдержанный, всегда спокойный человек восторженно характеризовал ученика (тоже в экзаменационном листе): «Отличный музыкант, несмотря на юный возраст. Надо удивляться столь раннему развитию».

Прослушав в 1922 году экзаменационные сочинения пятнадцатилетнего юноши, этот прославленный композитор писал: «Удивительно яркое, рано обрисовавшееся дарование. Достойно удивления и восхищения. Прекрасная техническая фактура, интересное и оригинальное содержание».

Тогда же в письме к Луначарскому Глазунов так характеризует его: «Дмитрий Шостакович обладает исключительно разносторонним музыкально-художественным дарованием. У него яркий композиторский талант, рано обнаружившийся, и невзирая на свой юный возраст... Шостакович в совершенстве овладел техникой письма. Вместе с тем, он прекрасный законченный пианист. Нет сомнения в том, что Шостаковича ожидает блестящая музыкально-художественная карьера...»

---

[1] «Меня тогда поражала необыкновенная аккуратность и добросовестность Глазунова, проводившего все свое время в консерватории,— вспоминал впоследствии Шостакович.— Он посещал все без исключения концерты, экзамены, все классы, присутствовал даже на экзаменах по классу ударных инструментов, которые обычно не собирали аудитории, и с большой заинтересованностью давал студентам задания».

Тепло вспоминает о нем Шостакович: «Он не только внимательно следил за моими успехами, знакомился с моими сочинениями, но и проявил трогательную заботу о моем материальном положении...

Крепкой поддержкой в те годы явилась стипендия, которую мне выдавали по указанию Глазунова. Он в то время распоряжался «Бородинским фондом», который складывался из поступлений за спектакли «Князя Игоря». Из этого фонда он и назначил мне персональную стипендию».

Так начинал свою творческую жизнь будущий композитор — окруженный пониманием и доброжелательностью своих наставников.

Поначалу Шостакович был принят в консерваторию как пианист и определен в класс преподавателя А. А. Розановой. Позднее его учителем стал профессор Л. В. Николаев. Прекрасный пианист, один из основателей советской фортепианной школы, Николаев был также и композитором. Окончив в свое время Московскую консерваторию как пианист (по классу Сафонова) и как композитор (под руководством И. С. Танеева и И. И. Ипполитова-Иванова), Николаев создал немало произведений, которые в свое время пользовались успехом. Все они совершенны по форме, логичны в своем развитии, благозвучны, хотя и лишены той настоящей, яркой самобытности, которая составляет «лицо» композитора, его творческую индивидуальность.

Понимая трагическое противоречие между своим уменьем, т. е. профессионализмом, и скромными творческими возможностями, Николаев все свои силы отдавал педагогической работе. Будучи властным и требовательным, он вместе с тем бережно воспитывал своих учеников, считаясь с их индивидуальными особенностями. Поэтому среди его питомцев такие различные, такие не похожие друг на друга пианисты, как Владимир Софроницкий — прекрасный, тонкий исполнитель произведений Шопена, Шумана, Скрябина; Мария Юдина — сложная артистическая натура, отличавшаяся глубоким самобытным умом и проникновенным исполнением музыки И.-С. Баха, Бетховена; Павел Серебряков — выдающийся советский пианист, педагог, ныне ректор и профессор Ленинградской консерватории.

С большим интересом и сочувствием следил Николаев за развитием неповторимо своеобразного таланта Шостаковича, стараясь направлять его становление.

И хотя он вел только класс фортепиано, влияние его на Шостаковича было многосторонне. Высоко ценя композиторскую одаренность своего ученика, он стремился дать ему как можно больше различных знаний, воспитать его вкус. И часто уроки их превра-

щались в умные, содержательные беседы о музыке, различных ее стилях, эпохах, музыкантах и вообще об искусстве.

Не менее интересными были и детальные разборы тех или иных произведений, разученных учеником. Это давало любознательному юноше много полезных знаний.

«По роялю я занимался у выдающегося педагога, первоклассного музыканта Л. В. Николаева,— писал Шостакович много лет спустя.— Надо высказать сожаление по поводу того, что он, ученик Танеева, не преподавал и композицию. Я показывал ему свои сочинения и всегда получал от него ценнейшие указания и советы».

Все студенты консерватории довольно часто выступали на классных вечерах и на переводных экзаменах, которые проводились тогда публично. И впервые, слушая их, Дмитрий Шостакович по-настоящему понял всю значительность, всю сложность избранного им пути — пути музыканта.

Он начинает усиленно, еще более систематически работать над собой и вскоре достигает значительных результатов. Главное же то, что благодаря умному, бережному отношению к нему Николаева юноша становится более самостоятельным, у него постепенно вырабатывается свой собственный пианистический стиль. Несколько суховатый, «токкатный», по мнению многих, этот стиль отличался большой выразительностью и сочетался с благородной простотой и эмоциональной сдержанностью.

Вскоре после поступления в консерваторию он стал посещать и класс композиции профессора М. О. Штейнберга, который у многих, кто его знал, оставил по себе «самые теплые, самые лирические воспоминания». Заниматься у него было очень интересно. Прекрасно образованный музыкант, ученик и друг Римского-Корсакова, Штейнберг стремился развить в своих учениках самостоятельность музыкального мышления, творческий подход даже к самым чисто техническим заданиям. В годы своего ученичества Шостакович многому научился у своего профессора композиции — именно тогда были заложены основы того мастерства, на основе которого возникло профессиональное мастерство Шостаковича.

«Очень интересно протекали занятия в классе у М. О. Штейнберга,— вспоминал позднее Шостакович.— Наряду с прохождением академических дисциплин, с занятиями по композиции он придавал большое значение общему музыкальному развитию». И далее: «Все, чему учил меня Штейнберг, я воспринимал с жадностью, впитывая, как губка, все его указания и советы. Штейнберг умело и чутко воспитывал в своих учениках хороший вкус. Ему я прежде всего обязан тем, что научился ценить и любить хорошую музыку...

М. О. Штейнберг внушил мне любовь к русской и зарубежной классике».

Первый год обучения был особенно трудным: не отапливались классы даже в самые лютые морозы[1]. Занятия по некоторым дисциплинам проводились крайне нерегулярно — только не в классе Штейнберга: он, как и Розанова, были, по воспоминаниям Шостаковича, «чрезвычайно аккуратны в выполнении своих академических обязанностей, всегда вовремя приходили в класс и тщательнейшим образом занимались со студентами, несмотря... на холод».

Поначалу большая группа студентов, обучавшихся у Штейнберга, мужественно переносила лишения. «Класс Штейнберга был большой и многолюдный,— вспоминал позднее один из студентов.— Но постепенно он таял... Неукоснительной регулярностью посещений отличался... один Шостакович».

Живя вдалеке от консерватории, на улице Марата, юный музыкант ежедневно проходил пешком большое расстояние до консерватории и обратно, так как трамваи не ходили, а если и ходили, то не всякому удавалось попасть в них. «Но, несмотря на все трудности, я вспоминаю это время с теплым чувством,— писал Шостакович через много лет.— Мы слушали много хорошей музыки и много играли сами. Мои товарищи по консерватории любили музицировать. Ради того, чтобы послушать или сыграть незнакомое сочинение, мы готовы были пройти пешком хоть десять километров, а порой отказаться от ужина».

Эта огромная увлеченность, готовность к преодолению всех трудностей, «приговоренность» к своему призванию помогли юному музыканту выстоять. Нелегко это было. Даже профессора подчас, не выдержав холод в классах, пропускали занятия. И тогда, заручившись разрешением, Шостакович посещал их дома и получал таким образом уроки.

Так вспоминает он одного из своих профессоров: «По контрапункту я занимался у А. Н. Соколова. Это был превосходный музыкант и педагог. В отличие от Штейнберга этот часто пропускал занятия, хотя и жил очень близко от консерватории. Но я нашел выход, «перехитрил» его и приходил к нему заниматься домой. Благодаря этому я смог получить у него отличные и прочные знания».

Много лет прошло с тех пор. Шостакович стал заслуженно

---

[1] Позднее этот «топливный кризис» был разрешен следующим образом: во время торжественного чествования Глазунова на его юбилее этот маститый музыкант в своей благодарственной речи прямо со сцены обратился с просьбой к Луначарскому — обеспечить консерваторию топливом. Просьба его была удовлетворена.

пользоваться славой одного из лучших полифонистов нашего времени. И этому, несомненно, способствовали те знания — «отличные и прочные»,— полученные им на уроках профессора Соколова, которых могло и не быть — не прояви он в свое время такого стремления.

Интересны были и его встречи с профессором Крыжановским, большим знатоком и любителем народной музыки. «Ему я также показывал свои сочинения и выслушивал его тонкие суждения. Крыжановский очень интересовался народной музыкой. Всегда, когда я бывал у него, он вытаскивал массу нот, сборников записей народных мелодий, играл, напевал примеры. Он, несомненно, во многом помог укрепиться моему интересу к народному творчеству».

Жажда знания была столь огромна, что юноша искал встречи, общения с каждым человеком, способным удовлетворить его неуемный интерес к жизни, к музыке. И надо отдать должное окружавшим его людям — они умели понять и оценить эти светлые устремления талантливого юноши — оценить и помочь ему не только добрым словом или советом. «Он делает колоссальные успехи, но, к сожалению, это вредно отражается на его болезненном организме, ослабшем от недостатка питания»,— тревожился Глазунов в письме к Луначарскому. И, характеризуя Шостаковича как «одареннейшего ученика, несомненно, будущего композитора» ходатайствовал о дополнительном пайке для него. (Сохранилось это ходатайство с резолюцией Луначарского: «Дмитрию Шостаковичу, пианисту и композитору четырнадцати лет выдать академический паек»).

ГЛАВА 3

> Высшим отличием человека является его упорство в преодолении жестоких препятствий.
>
> *Людвиг ван Бетховен*

Развитие талантливого юноши протекало стремительно и бурно. Окружающих — и профессоров, и студентов — поражала необыкновенно яркая и разносторонняя одаренность Шостаковича: блестящая музыкальная память, умение прекрасно читать с листа не только фортепианную литературу, но и сложные многострочные оркестровые партитуры, пытливый, острый ум, способный быстро воспринимать и критически оценивать то, что звучало вокруг — в классах консерватории и на концертах. «В проявлениях музыкальности Шостаковича и его музыкальном развитии поражало все,— вспоминал один из товарищей.— Прежде всего — ощущение музыки, активность и многомерность ее восприятия. Он слушал... запоминая, оценивая, анализируя».

Поражало окружающих и незаурядное его пианистическое дарование — неповторимая индивидуальность очень своеобразно проявляла себя в исполняемых произведениях, по-своему и, подчас, очень оригинально трактуя отдельные из них. Это иногда вызывало споры, но лучшие музыканты Петрограда — А. К. Глазунов, Л. А. Николаев, М. В. Юдина, В. Н. Софроницкий — высоко ценили артистическую незаурядность пианиста Шостаковича. Юноша сумел впитать в себя все то ценное, значительное, что могла ему дать консерватория. И те знания, на приобретение которых другим требовались годы, он усваивал «мгновенно и прочно».

И не только замечательные природные способности помогали ему в этом, но и «железная дисциплина во всякой работе; его трудолюбие и целеустремленность могли служить примером для всех, и это, несомненно, оказывало благотворное влияние на его товарищей». Все это делало его своего рода феноменом, выделяя из среды сверстников. Он был «главным центром внимания... И как композитор, и как пианист он рос на наших глазах... С самого начала всем стало ясно: растет одареннейший композитор, которому судьба предназначила путь совершенно особый».

«Однажды,— по воспоминаниям одного из товарищей Шостаковича,— во время экзаменов по устной гармонии он поразил всех своей блистательной игрой гармонических каденций[1].

[1] Цепь четырехголосных аккордов в определенной, заданной последовательности.

Экзамен проходил в кабинете Глазунова, куда студентов вызывали по одному, а остальные, прильнув к двери, с волнением слушали, как играют их товарищи. Вызвали Шостаковича. После нескольких слов экзаменатора, очевидно, предложившего сыграть определенный тип каденции, последовала минута сосредоточенного молчания. А затем прозвучало сложное аккордовое последование и в таком стремительном темпе, так легко и свободно, что все слушавшие у двери были изумлены. Этот темп вызвал у нас всех восхищение и уважение».

Поражала окружающих и большая добросовестность во всем, что делал Шостакович, всегдашняя готовность его прийти на помощь товарищам. И все это — доброта, деликатность, незаурядность — гармонично уживались в нем с юношески радостной кипучестью, способностью увлекаться и увлекать других неожиданными выдумками и шутками. Его «неистощимое остроумие и живость характера...» поражали тогда товарищей, которые «не раз бывали свидетелями всяких шуток, непринужденных острот и импровизированных пародий, сыпавшихся из него как из рога изобилия».

Он полон горячей заинтересованности во всем, что его окружает в повседневной жизни, и восторженно воспринимает все прекрасное — будь то давно известное произведение признанного мастера или новое сочинение неизвестного автора, увлекательная умная книга или просто дружеская беседа или спор. Все находит отклик в его душе, всему отдается он искренне и увлеченно, как бывает только в юности.

И, естественно, при таком складе натуры он, как композитор, не мог довольствоваться темами из области фантастики или истории — его влекли к себе образы окружающей действительности, которая властно диктовала юному творцу свои требования.

Творчество консерваторских лет тоже выделяло его из среды студентов-композиторов — так оригинально оно было.

Основная черта его первых юношеских произведений — неуемное стремление к всеохватности различных музыкальных явлений, желание испробовать свои силы в самых разнообразных жанрах и формах — в симфонических, камерно-инструментальных и вокальных.

Потому так богат, так разнообразен мир музыкальных образов, запечатленных в его сочинениях того времени. Преобладают в них образы скерцозные, юношески задорные, подвижные, как, например, в двух Скерцо[1] для оркестра (первое из них сочинено

[1] Скерцо (по-итальянски — шутка) — подвижная музыкальная пьеса с остро характерными ритмическими и гармоническими оборотами. Скерцозный — от слова «скерцо».

им в 14 лет); в некоторых прелюдиях, в Скерцо для струнного октета.

Уже тогда, в годы ученичества, Шостакович поражал всех своей поистине моцартовской легкостью, свободой, быстротой сочинения — самые разнообразные и необычные, неожиданные в своей оригинальности образы рождались в его неусыпном, бурном воображении и, послушные его воле, соседствовали рядом, создавая свежие и необычные контрасты.

Интересны его фортепианные произведения тех лет. Первое же из них — сборник из пяти прелюдий — обращает на себя внимание резким противопоставлением образов то изящно-лирических (№ 1, 2), то скерцозно-характерных (№ 3), то скорбно-драматических (№ 4, 5). Последняя прелюдия этого сборника — фа-минорная — через тридцать лет стала музыкальной основой одного из хоров в «Десяти хоровых поэмах» («Десятое января») и затем темой Одиннадцатой симфонии.

В следующем произведении тех лет — трех «Фантастических танцах» — такого разнообразия уже нет — все они близки друг другу по характеру: загадочные и неуловимые, скерцозно-фантастические образы чередуются между собой. И все они в той или иной мере связаны с бытовыми танцами, элементы которых слышны то явно — как во 2-м и 3-м танцах (Вальс, Гавот), то скрытно — как, например, в 1-м танце, где танцевальность проявляется в несколько завуалированной форме.

Этот цикл замечателен тем, что танцевальная стихия, столь характерная для Шостаковича в дальнейшем, впервые проявила здесь себя так открыто и определенно. Существенно и то, что в нем уже довольно явственно проступает профессионализм юного автора, его творческая самобытность, что позволило Трем фантастическим танцам тогда же, в 20-е годы, занять прочное место в педагогическом и концертном репертуаре многих пианистов. Художественная их ценность не уменьшилась и теперь, по прошествии более четырех десятков лет — они так же свежо и сильно воздействуют на слушателей, как и раньше.

Интересны и другие его сочинения консерваторской поры — Вариации для оркестра, посвященные памяти его учителя, профессора Н. А. Соколова; Трио для фортепиано, скрипки, виолончели, в котором угадываются некоторые черты его будущей Первой симфонии — благородство мелодических линий, интерес к лирике — то психологически-углубленной (как тема вступления), то открыто-эмоциональной (вторая побочная тема).

Примечательны и два юношеских сочинения Шостаковича — «Стрекоза и муравей» и «Осел и соловей». Используя тексты басен Крылова, композитор создал очень выразительные музыкальные

сценки, близкие по духу к сказке Прокофьева «Гадкий утенок». Правда, Шостакович тогда вряд ли знал это произведение, и его сочинения явились самостоятельным поиском в области музыкальной сатиры.

Обе басни написаны для голоса с оркестром и довольно сложны для исполнения. Преобладание в них декламационного речитатива, близкого к живой разговорной речи, психологическая достоверность каждого персонажа, выразительность музыкального языка, единство вокального и инструментального начал требуют от певца большой артистичности, осмысленности исполнения.

Здесь впервые проявился дар Шостаковича-портретиста, его умение несколькими скупыми, но выразительными штрихами нарисовать образ, передать его внутреннюю суть. Это качество впоследствии особенно ярко сказалось и в его музыкально-театральных жанрах, и в программных симфониях.

Большое место в обеих баснях занимают изобразительные элементы, которые имеют не только живописное назначение, но и психологическое. Так, подпрыгивающее оркестровое вступление к первой басне рисует не только внешнее поведение Стрекозы, но и легкомысленный ее характер, а томительно-долгие аккорды у деревянных духовых при описании зимы — не только изображение мертвенного «чиста поля», но и состояния растерянности, уныния незадачливой «кумушки».

То же можно сказать и о второй басне — грубый скачкообразный мотив у валторны не столько подражает ослиному крику, сколько передает его тупую самонадеянность; а теплое и вместе с тем изящное звучание скрипок, флейт, арфы имитирует пение Соловья и одновременно рисует прекрасный облик «любимца и певца Авроры».

Интонационно выразительна прямая речь персонажей, которая в полной мере характеризует их. Бездумно-кокетливые, легкомысленные реплики «попрыгуньи-Стрекозы» и «мудрая» степенность, рассудительность речи Муравья; тяжеловесное «глубокомыслие» Осла (тупое повторение в голосе одного звука) и пленительная певучесть партии Соловья. В обеих баснях композитор достигает большого разнообразия изобразительных и психологических нюансов, которые, дополняя друг друга, создают законченные образы персонажей и раскрывают их взаимоотношения.

Такая зримость, конкретность образов порождает ту яркую театральность их, которая еще раньше поражала слушателей, заставляя их «переживать звук так, будто это был театр, где все очевидно до смеха или до слез».

Это редкое качество и послужило основой для создания Шостаковичем большого количества театральной и киномузыки. И не

только это. Почти во всех произведениях Шостаковича консерваторской поры в той или иной мере проявились уже черты, которые, развившись в дальнейшем, стали типичны для зрелого Шостаковича. Но тогда, в самом начале его творческого пути, все эти черты — глубокая трагедийность, едкая сатиричность, яркая жанровость, скерцозность — естественно, еще только намечаются. Любовь к едкой шутке, насмешке, юмору, став заметной чертой его характера и творчества, вскоре перешла в гротеск[1] — загадочный, фантастичный, а порою даже колючий и злой, с резкими жесткими звучаниями. В дальнейшем творчестве Шостаковича этот прием сыграл большую роль в характеристике злых сил, противостоящих человеку, мешающих его счастью[2].

Нашли свое продолжение и трагедийные образы — в вокальном цикле на стихи японских поэтов, в музыке к трагедии Шекспира «Гамлет» (особенно в Реквиеме). Их кульминационное выражение — в опере «Катерина Измайлова» и в зрелых симфониях — начиная с Четвертой и вплоть до Пятнадцатой.

Но не всегда и не во всем его сочинения были оригинальны по своему языку, образному строю, содержанию. Тринадцати-пятнадцатилетний подросток нередко творит под непосредственным впечатлением музыки его предшественников. И хотя среди них можно назвать имена представителей различных национальностей и творческих школ, преобладают русские имена. Эпический симфонический стиль Бородина в сочетании с типично русской жанровостью слышится в первом Скерцо для оркестра, Вариациях для оркестра, психологический симфонизм Чайковского[3], характерная для него эмоциональная открытость, теплая задушевность, лиричность нашли свое продолжение в Сюите для двух фортепиано, в Трио для фортепиано, скрипки, виолончели.

---

[1] Гротеск — заострение в искусстве отрицательных черт действительности, их преувеличенное изображение с целью разоблачения, осмеяния.

[2] Таковы образы зла в его симфониях, образы фашизма в Седьмой симфонии, образы царского гнета, насилия в Одиннадцатой и Двенадцатой симфониях, в последней части Тринадцатой симфонии — «Карьера», в опере «Нос», в вокальном цикле на слова Саши Черного, в романсах на тексты из журнала «Крокодил».

[3] К этому композитору юноша Шостакович питал особенно восторженные чувства. «Невольно вспоминается увлечение Чайковским, — писал он через много лет.— Бывало, если узнаю, что где-нибудь исполняется его произведение, неважно где, хотя бы в клубе ЖАКТа, я уже там. Слушаю, волнуюсь — все равно, что бы ни играли, хорошие или слабые его произведения. Его творчество казалось недосягаемым. Это была любовь до сумасшествия, до самозабвения. И теперь любовь осталась, но не все принимаю безоговорочно, как некогда.

И еще одна страстная любовь — Мусоргский, перед которым благоговею, которого чту». («Театральная неделя», 1941, № 9.)

А в баснях на слова Крылова он ближе всего к Даргомыжскому и Мусоргскому — от их песен та яркая сатирическая направленность образов Шостаковича, реалистичность и жизненная достоверность определенных музыкальных типов.

И при всем том во всех его произведениях той поры проявляется стремление к оригинальности, самостоятельности творческих поисков, индивидуальное преломление в его сознании тех или иных музыкальных образов.

* * *

В консерваторские годы, в среде друзей, Шостакович был самым молодым. И все они, понимая его незаурядность, яркую одаренность, относились к нему уважительно и по-дружески тепло.

Такое же отношение к нему установилось и в композиторском кружке, возникшем в Ленинграде в начале 20-х годов.

И здесь Дмитрий Шостакович выделялся редкой музыкальной одаренностью и пытливостью ума.

Каждый понедельник собирались члены этого добровольного содружества — композиторы и музыковеды (В. В. Щербачев, Ю. Н. Тюлин, X. С. Кушнарев, Б. В. Асафьев и другие), не намечая определенных программ и никогда наверное не зная, что будет исполняться. Если кто-нибудь приносил свое новое сочинение — оно встречалось с дружеским пониманием. А если в какой-то вечер не было ничего нового — собравшиеся охотно прослушивали что-нибудь понравившееся из ранее написанного.

Иногда на пюпитре рояля появлялись ноты неизвестных у нас произведений западноевропейских композиторов — Хиндемита, Берга, Кшенека и других. Конечно, эта музыка вызывала живой интерес, но единого отношения к ней не было, каждый из членов кружка понимал ее по-своему. Поэтому нередко возникали споры по поводу художественной ценности того или иного произведения, которые духовно обогащали участников этих вечеров.

Наиболее значительным и интересным в музыкальной жизни Ленинграда были концерты, в которых участвовали многочисленные гастролеры, всемирно известные музыканты, приезжавшие к нам из-за рубежа. Программы их концертов изобиловали новыми, никогда ранее не звучавшими у нас произведениями современных композиторов Запада.

Концерты проводились в зале филармонии, куда попасть было непросто, тем более если не было денег на билет. Как вспоминал впоследствии Дмитрий Дмитриевич, «не имея средств, мы в со-

вершенстве постигли искусство «зайцем», но без скандала, сохраняя приличную форму, проходить в зал, поражая и приводя в ужас билетеров и администраторов. Но эти маленькие «преступления» полностью окупались теми обширными познаниями в музыке, которые мы приобретали столь «неблаговидным путем».

И там, в белоколонном зале Ленинградской филармонии, высоко на галерке простаивал будущий композитор целые концерты и, не чувствуя усталости, упивался музыкой. Если бы он знал тогда, что пройдут годы и уже другие студенты будут простаивать на таких же галерках и, как зачарованные, слушать его музыку, музыку Дмитрия Шостаковича...

Славное то было время! Все было впереди, в будущем. И оттого это будущее казалось таким ярким и значительным. И ничто не омрачало радости общения с музыкой, с ее волшебным, поэтическим миром звуков и образов!

ГЛАВА 4

Скажи, кто твой друг...

«Очарованной душой» назвала юношу замечательная советская пианистка Мария Юдина, хорошо знавшая его по консерватории.

А известный художник Б. М. Кустодиев, в то время уже признанный зрелый мастер, сказал о нем: «Митя — Флорестан»[1]. Питая к мальчику добрые, отеческие чувства, он делает несколько его портретных зарисовок, в которых не только воспроизводит внешнее сходство, но и проникает в его внутренний мир. И хотя эти портреты различны по положению и настроению модели, но одинаково благородно изображенное на них лицо, с высоким лбом и светлыми глазами, взгляд которых — то оживленный, то серьезный, задумчивый — придает всему облику настроение какого-то поэтического озарения.

Я люблю весеннее небо,
Когда только что прошла гроза,
Это — твои глаза...

Эти восторженные стихи посвятил Мите Шостаковичу один из его товарищей, рано умерший от туберкулеза.

Открытость души, веселый, общительный нрав, своеобразная манера держаться — сочетание сдержанности и непринужденности, способность быстро и тонко реагировать на окружающее, умение оценить и глубокую мысль и остроумную шутку — таким предстает будущий композитор со страниц воспоминаний о нем.

Все это располагало к нему всех, кто знал его. Самые глубокие и проницательные ценили его незаурядность, яркую одаренность и, независимо от возраста, связывали себя узами дружбы с ним.

«Моему маленькому другу Мите Шостаковичу от автора», — подписался Кустодиев под одним из портретов Шостаковича. И это не было преувеличением. Сорокалетний художник, один из

---

[1] Пылкий, страстный Флорестан — один из вымышленных литературных героев композитора-романтика Р. Шумана. Издавая в Лейпциге прогрессивную «Новую музыкальную газету», Шуман выступал на ее страницах от лица нескольких таких вымышленных героев.

лучших учеников П. А. Репина, названный им «богатырем русской живописи», бывший в дружеских отношениях с выдающимися художниками (Билибиным, Петровым-Водкиным), артистами (Шаляпиным[1], Ершовым, В. Софроницким, М. Юдиной), он горячо полюбил талантливого мальчика, который так выделялся среди молодежи, наполнявшей его дом, сверстников его сына и дочери.

«Митя Шостакович — маленький, вихрастый, — вспоминала дочь художника Ирина, — ...сразу покорил папу своей игрой; этот день стал началом глубокой, нежной дружбы нашей семьи с семьей Шостаковичей»[2].

Было у Шостаковича много друзей и среди сверстников, студентов консерватории — будущих музыкантов-исполнителей, композиторов, педагогов — Б. А. Асафьев, Г. И. Юдин, Ю. Тюлин, В. Богданов-Березовский, оставивший интересные воспоминания о своих современниках и, в частности, о Шостаковиче.

Лучшим другом был Иван Иванович Соллертинский, питавший чувство искренней, горячей симпатии к одаренному юноше. Соллертинский выделялся незаурядными человеческими качествами. Всегда преисполненный творческих сил, радостного подъема от полнокровного ощущения бытия, он поражал всех сочетанием удивительных способностей: эрудицией и необычайной живостью ума, неиссякаемой жаждой знаний, способностью и всегдашней готовностью воспринимать все новое, интересное в жизни, искусстве[3].

---

[1] Ф. И. Шаляпин часто бывал в доме Кустодиевых — пел, с удовольствием рассматривал картины художника, заезжал и отвозил его в театр.

Шаляпина покоряла не только «светлая звонкая живопись» Кустодиева, но и его необычайная мужественность в борьбе с судьбой. «Много я знал в жизни интересных людей — талантливых и хороших,— вспоминал он много лет спустя, в Париже,— но если я когда-либо видел в человеке действительно высокий дух, так это в Кустодиеве... Все русские люди знают, какой это был замечательный художник. Всем известна его удивительно яркая Россия, звенящая бубенцами и масленой».

[2] Также вспоминает об этой дружбе и один из друзей Кустодиева: «Сколько радости испытал он (Кустодиев.— *Л. Т.*), слушая в 20-х годах Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, тогда еще мальчика. Я помню, как наслаждался его игрой Борис Михайлович, как он с большой благодарностью прощался с ним и просил почаще приходить к нему играть». (Из восп. Г. С. Верейского.)

[3] Заместитель директора Ленинградской консерватории, профессор А. В. Оссовский отмечал в одной из характеристик его «изумительную разносторонность интересов... Большой и сильный ум, сочетавший в себе способность к проницательному анализу с даром широких обобщений и метких сравнений. Блестящий прирожденный оратор... Талантливейший писатель... Задорный и сильный полемист, разящий противника меткостью суждений, язвительным остроумием, находчивостью, градом фактов, цитат, примеров и т. д. из неисчислимого запаса памяти».

Глубокий знаток мировой литературы, истории философии, музыки, театра, он обладал огромными познаниями в каждой из этих областей. В этом ему помогало знание более чем 20 языков (включая даже «мертвые», такие как древнегреческий, старопортугальский, санскрит). Его лекции в Институте истории искусств, в консерватории, где он вскоре стал профессором, в филармонии перед началом симфонических концертов поражали слушателей блеском изложения, глубиной мысли, огромной всеохватностью излагаемого материала, импровизационностью, обусловленной неисчерпаемыми запасами его феноменальной памяти.

По мысли самого Шостаковича, «одним из самых великолепных качеств Соллертинского было полное отсутствие равнодушия. Он всегда или любил или ненавидел». Эта страстность натуры особенно близка и понятна Шостаковичу, который ценил в своем друге именно то, что он «...прямо ликовал при появлении свежего талантливого явления. Он яростно ненавидел пошлость, дурной вкус, рутину и посредственность».

Конечно, общение талантливого юноши с такой незаурядной личностью не прошло бесследно и во многом способствовало интенсивности его развития. Их дружба не прерывалась вплоть до безвременной смерти Соллертинского, которую композитор переживал как тяжелую утрату и тогда же, в 1944 г., посвятил памяти друга Трио для скрипки, виолончели и фортепиано.

Не менее трогательная дружба связывала молодого Шостаковича с героем гражданской войны полководцем Михаилом Николаевичем Тухачевским.

Это был человек необычайной судьбы и разносторонних дарований. По воспоминаниям сестер, он «всегда находил время для музыки, увлекался живописью... сочинял забавные стихи и даже целые сатирические поэмы». Большой его страстью было коллекционирование редких книг и изучение иностранных языков — он читал труды военных специалистов (в том числе и Юлия Цезаря) на латинском и других языках. А своим знанием французского языка удивил однажды выдающегося французского писателя и политического деятеля Эдуарда Эрио.

Его художественные наклонности не были заглушены ни военной муштрой в царской армии, ни огромной ответственностью, легшей на его плечи после революции, — почти юношей он командовал большими войсковыми соединениями. «Владимир Ильич очень высоко ценил его военные способности», — вспоминала впоследствии Мария Ильинична Ульянова.

Страстную любовь к музыке Тухачевский унаследовал от отца своего и бабушки, ученицы Николая Рубинштейна. Моцарт, Бетховен, Шопен были любимыми композиторами в их доме. Эта

замечательная культурная семья была отличной средой для будущего маршала — его старший брат Александр был учеником Гольденвейзера в Московской консерватории, но потом избрал себе виолончель. Младший брат Игорь тоже учился в консерватории и слыл «вундеркиндом».

Не отставал от братьев и Михаил Николаевич — с детства, страстно любя музыку, он почти все свободное время отдавал ей: бывал на концертах, встречался с музыкантами, сам мастерил скрипки (о серьезности и основательности этого увлечения говорит его изданная статья «Справка о грунтах и лаках для скрипок») и на одной из них, особо полюбившейся, играл довольно сложные музыкальные пьесы.

«Всю жизнь Михаил с увлечением беззаветно отдавался единожды избранному военному делу, — вспоминал один из его друзей[1]. — Но он не мог обойтись и без музыки, без живописи, без систематического чтения. В его богатом духовном мире было место Бетховену и Баху, Шуману и Мусоргскому, Моцарту и Скрябину, Шопену и Мендельсону, Толстому и Шекспиру. Его интересовало все новое в науке, технике, искусстве. С детства он увлекался астрономией. Короче говоря, он любил жизнь».

Страсть Тухачевского к музыке во многом облегчала его нелегкие маршальские заботы. Как часто мать, встречая его уставшего, а в последние годы и подавленного, участливо спрашивала: «Хочешь, Мишенька, Пятую?» И, не дожидаясь ответа, клала на патефонный диск пластинку с Пятой симфонией Бетховена. Лицо сына тихо светлело.

Знакомство зрелого, высокообразованного маршала и Шостаковича состоялось в 1925 году, когда юный музыкант, оформляя спектакли в некоторых театрах Москвы, приезжал в столицу. Это знакомство вскоре перешло в дружбу, которая доставила обоим много радости.

«Я был начинающим музыкантом, он — известным полководцем, — рассказывал впоследствии Дмитрий Дмитриевич. — Но ни это, ни разница в возрасте не помешали нашей дружбе, которая

---

[1] Среди его друзей не только прославленные советские полководцы — М. Фрунзе, И. Якир, Я. Фабрициус, но и немало музыкантов. Об одном из них — профессоре Московской консерватории Н. С. Жиляеве — вспоминает и Шостакович: «У Михаила Николаевича я встретился с великолепным музыкантом Николаем Сергеевичем Жиляевым, которого считаю одним из своих учителей. К Жиляеву Тухачевский относился с огромным уважением, но это не препятствовало, однако, их бурным спорам. Часто мы встречались втроем. Обычно я играл что-нибудь новое, а Николай Сергеевич и Михаил Николаевич внимательно слушали и затем высказывали свои соображения. Иногда диаметрально противоположные. Надо ли говорить о том, как были полезны для меня, молодого композитора, эти оценки и споры!»

продолжалась более десяти лет. А начиная с 1928 года, когда М. Н. Тухачевский сам оказался командующим войсками Ленинградского военного округа, наша дружба стала еще более тесной. Мы виделись всякий раз, когда было желание и возможность... Наша дружба продолжалась и после того, как его опять перевели в Москву. Всякий раз, приезжая в столицу, я заходил к Тухачевским. А Михаил Николаевич, бывая в Ленинграде, непременно встречался со мной».

Тухачевский высоко ценил незаурядную одаренность своего друга, предрекая ему большое будущее. «Дмитрий Дмитриевич — это гений!» — говорил он своим друзьям.

О том же вспоминает и врач Л. И. Кагаловский: «В числе его близких друзей был тогда очень молодой композитор Дмитрий Дмитриевич Шостакович. Точно помню, еще в 1926 году, проезжая в автомобиле по Арбатской площади, мы разговорились о его музыке, и Михаил Николаевич убежденно сказал:

— Нам непременно доведется услышать о великой славе Шостаковича».

Конечно, Шостакович тогда и не предполагал об этом предсказании. Ценя в Тухачевском незаурядный ум, большую культуру и несомненную художественную одаренность, он внимательно относился к его суждениям — всегда компетентным и проницательным[1].

Не удивительно, что, отправляясь вскоре на Международный конкурс имени Шопена, Шостакович привел в дом Тухачевского своих друзей-музыкантов, где они повторили свои конкурсные программы, сыгранные перед тем в Большом зале консерватории.

И потерю этого друга Шостакович переживал очень тяжело. Через много лет он вспоминал с горечью ужасный день, когда узнал о гибели Михаила Николаевича. «Потемнело в глазах. От горя и отчаяния я ощущал почти физическую боль».

В этом трагическом откровении — весь Шостакович с его болью «почти физической», с его горячим участием к человеческим страданиям.

«Как мне его не хватает», — так назвал Шостакович свои воспоминания о нем. «Более двух с половиной десятилетий его нет с нами. Сколько пережито за эти годы! Но и теперь я постоянно чувствую, как мне не хватает Михаила Николаевича. Не хватает в радостные, светлые минуты и в минуты горькие, тяжелые...»

---

[1] «С первого дня нашей дружбы я проигрывал Тухачевскому свои сочинения,— вспоминал Шостакович.— Он был тонким и требовательным слушателем. Иногда просил повторить то или иное место, а порой и все произведение. Замечания его неизменно били в точку».

Искренняя дружба связывала Шостаковича и с выдающимся советским режиссером Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом, который еще до революции осуществил несколько интересных театральных постановок, утвердивших за ним славу смелого новатора. Теперь же, в 20-е годы, он был увлечен поисками новых форм, новых средств сценической выразительности. И хотя эти поиски не всегда давали положительные результаты, — волнующе интересна была сама обстановка эксперимента, в которой жил его театр.

Дружба с ним Шостаковича началась с деловых отношений.

Музыкальное оформление спектаклей в своем театре Мейерхольд поручал обычно лучшим композиторам того времени — Глазунову, Глиэру, Прокофьеву. В конце 20-х годов он пригласил в театр заведовать музыкальной частью Шостаковича. Так как семья композитора жила в Ленинграде, Мейерхольд предоставил ему комнату в своей московской квартире.

«У Мейерхольда был меткий глаз, он сразу замечал талантливых людей... открывал их... Так угадал он Шостаковича», — писал много лет спустя Игорь Ильинский.

Деловые отношения вскоре перешли в дружеские и способствовали появлению новых черт и новых произведений в творчестве Шостаковича. Такова прежде всего его опера «Нос», созданная под несомненным влиянием Мейерхольда, в частности, его нашумевшей постановки «Ревизор» Гоголя.

Мейерхольд высоко ценил одаренность своего юного друга, относясь к нему по-отечески тепло и бережно. Характерен такой случай: когда в его доме, в соседней квартире начался пожар и связанная с этим паника, Мейерхольд, известив прежде всего пожарных по телефону, взял с полки увесистую папку и вручил ее своему собеседнику со словами: «Это партитура Шостаковича, держите ее и не выпускайте из рук». Лишь после этого стал предпринимать необходимые меры предосторожности. «Разумеется,— заключает рассказчик, — ближе всего Мейерхольду были подлинные художники-новаторы — этим и объясняется эпизод с партитурой юноши Шостаковича».

Немало и других друзей было у Шостаковича — менее знаменитых, но не менее преданных и любящих. Общение с ними — спокойные, проникновенные беседы и горячие споры — делало его жизнь интересной и содержательной.

«Дорогой мой,— писал одному из них юноша Шостакович,— отчего так много на свете хорошего...»

ГЛАВА 5

О, я хочу безумно жить!
Все сущее — увековечить,
Безличное — вочеловечить,
Несбыточное — воплотить.

А. Блок

Незаметно приближалось время окончания консерватории. Дни и месяцы проходили в усиленных занятиях по консерваторской программе — в классе композиции, в классе фортепиано, в успешном завершении общего образования.

Шостакович много слушает музыки, часто бывая в концертах, в оперном театре, на собраниях композиторского кружка, много читает. Постепенно расширяется круг его литературных симпатий. Несколько ироничный склад ума, склонность к мягкому, незлобивому юмору делают близкими для него произведения Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Лескова. Стремление же к глубокому познанию жизни, различных ее сторон приобщает его к миру философских образов Шекспира. Но особенно близок ему становится Чехов — умный, тонкий и вместе с тем ироничный, он оказался в чем-то сродни человеческой и творческой натуре самого Шостаковича. Любовь к этому писателю оказалась непреходящей.

Такое разнообразие интересов, богатство источников, питавших его творческую натуру, обусловили в дальнейшем разнообразие и богатство музыкального содержания произведений Шостаковича, где так тесно переплелись трагедия и сатира, интерес к глубинным явлениям человеческой психики и романтическая возвышенность чувств.

Но вскоре ко всем этим юношеским впечатлениям и увлечениям прибавилась и серьезная обязанность — материальная забота о семье. В 1922 году, когда юноша переходил на последний курс консерватории (по классу фортепиано), умер его отец, Дмитрий Болеславович.

Горечь личного жизненного опыта приближает к нему мир человеческих страданий, точнее — мир смятенных чувств, внутреннего беспокойства и трагических переживаний. Потрясенный смертью близкого, любимого человека, юный композитор создает наиболее значительное свое произведение консерваторских лет — Сюиту для двух фортепиано. Ее значительность обусловлена не только преобладанием образов скорбных, трагедийных, но и строгой гармоничностью, уравновешенностью частей, их завершенностью. Четыре части сюиты имеют программные подзаголовки —

Прелюдия, Фантастический танец, Ноктюрн, Финал — способствующие большей определенности и конкретности ее образов.

Сюита подобна четырехчастному симфоническому циклу, и в ней находят последовательное развитие такие музыкальные образы, которые предполагают определенные смысловые связи, ибо музыкальное содержание частей перекликается между собой.

Отдельные образы, темы проходят через все части, способствуя их единству. Так, основные темы вступительной Прелюдии встречаются затем во всех остальных частях. Но характер этой части — то патетически-скорбный, то лирически-возвышенный,— свойствен только ей. С торжественным и грандиозным окончанием Прелюдии контрастирует II часть — Фантастический танец — стремительный, изящный танцевальный образ, как бы подернутый легкой дымкой грусти, которая незаметно переходит в зловещий и несколько грубоватый.

Ноктюрн — III часть — напоминает по своему образному строю медленные части позднейших симфоний Шостаковича — то же сосредоточенное раздумье, созерцание, та же высокая поэтичность, чистота чувств. Тематически эта часть перекликается с I частью, но характер тем, естественно, меняется: 1-я тема Прелюдии, которая звучала там призывно и скорбно, здесь светла и лирична.

Финал напоминает траурный марш. Он тоже повторяет темы из предыдущих частей и завершается мужественно, сдержанно.

Начиная с этого произведения образы, исполненные драматизма, трагедийности, занимают все большее место в творчестве Шостаковича.

После Сюиты для двух фортепиано были созданы Трио для фортепиано, скрипки, виолончели, три пьесы для виолончели и фортепиано, опера «Цыганы» по пушкинской поэме... И хотя во всех этих сочинениях образы трагедийные не полностью господствуют, тем не менее они занимают значительное место.

Так образы сатирические, скерцозные и драматические, эмоционально насыщенные, развиваясь и совершенствуясь в дальнейшем, стали затем основными линиями в его творчестве.

После смерти отца нужно было не только напряженно учиться, но и работать. С немалыми усилиями устроился юноша музыкальным иллюстратором в один из кинотеатров Ленинграда. Обязанности его были несложными — поскольку звук в немом кино отсутствовал, его заменяло фортепианное сопровождение. Для этого существовали специальные сборники фортепианных пьес и инструкции, предписывающие, когда следует исполнять ту или иную пьесу. Так, например, при появлении на экране нэпманов

следовало исполнять мещанский романс, фокстрот или танго; для характеристики буржуазной военщины существовали примитивные тяжеловесные марши, а для буржуазии вообще — джазовая музыка, бойкие фокстроты. Музыка, характеризующая пролетариат, — революционные маршевые песни. Поэтому, каково бы ни было содержание фильма, музыкальные характеристики персонажей были весьма сходны[1].

Но постепенно назрела необходимость считаться с действием, которое развивалось на экране. На иллюстраторскую работу в кино пришло немало хороших пианистов, студентов консерватории, среди которых были по-настоящему талантливые люди.

Понятно, что они не могли в силу своей одаренности быть простыми таперами. Они сами подбирали музыку, сообразуясь с требованиями хорошего вкуса, художественной выразительности. Для каждого фильма они стремились создать особую музыкальную атмосферу, запечатлеть в музыке особый мир чувств и переживаний, связанный с содержанием.

Естественно, что все это явилось для талантливого и добросовестного юноши дополнительной нагрузкой, которая не могла не сказаться на его здоровье. «...к сожалению, здоровье его пошатнулось, — пишет Глазунов в новом письме Луначарскому. — У него обнаружен туберкулез желез, и врачи отправили его на излечение в Крым. Было бы крайне желательно немедленно принять меры к окончательному восстановлению здоровья этого замечательного юного художника и поддержать материально. Гибель такого человека была бы невозвратимой потерей для мирового искусства».

Но тем не менее юноша вынужден был продолжать работу в кино, что очень мешало и отвлекало от систематических музыкальных занятий, которым он по-прежнему придавал первостепенное значение.

Сам он так оценивает эту сторону своей деятельности: «Служба в кинотеатрах парализовала мое творчество. Сочинять я тогда совсем не мог и лишь когда совершенно бросил кино, я смог продолжать работать»[2].

Но это случилось нескоро.

---

[1] Сам композитор так вспоминает то время: «Выпускали сборники нот, в которых малоизобретательный пианист мог найти готовые рецепты мелодий на все кинематографические ситуации. Названия отрывков гласили: «Пустыня», «Вода», «Фонтан», «Буря», «Сражение». («Искусство кино», 1954, № 1, стр. 85.)

[2] Через несколько лет он так писал в журнале «Советский экран»: «Большинство музыкантов, работающих в качестве иллюстраторов в кино, смотрит на этот труд как на болото, которое засасывает того или иного му-

А пока приближалось время окончания консерватории. Семнадцатилетний пианист усиленно готовился к выпускным экзаменам. Программа их была довольно сложной и рассчитана на два концерта. На первом сольном концерте Шостакович сыграл произведения самых различных стилей — И.-С. Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена, Шумана, Листа — и сыграл успешно: экзаменационная комиссия высоко оценила профессиональное мастерство талантливого выпускника.

На следующий день, во втором концерте Дмитрий Шостакович в сопровождении оркестра исполнил Концерт для фортепиано Шумана, который прозвучал менее удачно, чем предыдущая программа. Два таких ответственных выступления подряд оказались ему не под силу — ведь даже готовясь к экзаменам, он не оставлял занятий по композиции и работу в кино.

Такая огромная нагрузка не могла не сказаться на здоровье юноши — она подорвала его настолько, что потребовалась срочная поездка в Крым, отнявшая последние материальные ресурсы семьи. А по возвращении домой — снова работа и усиленные занятия на композиторском факультете, несмотря на то что пианино дома уже не было — его продали из-за долгов.

Тем не менее обучение в консерватории по классу фортепиано было удачно завершено, и в 1923 году Дмитрий Дмитриевич Шостакович начал свой самостоятельный артистический путь.

Первое выступление его прошло в концертном зале Кружка друзей камерной музыки[1].

«Отличное впечатление произвел концерт пианиста-композитора Д. Шостаковича, — писал рецензент журнала «Жизнь искусства». — Играл он с той уверенностью и рельефностью художественных намерений, которые отличают в нем музыканта, глубоко чувствующего и понимающего свое искусство».

И в журнале «Театр» была опубликована рецензия: «В игре Шостаковича поражает радостно-спокойная уверенность гения... Мои слова относятся не только к исключительной игре Шостаковича, но и к его сочинениям. Богатство фактуры и удивительная убежденность, уверенность в своем творчестве... в семнадцать лет... Перед Шостаковичем стоят огромные задачи».

зыканта, убивает в нем дарование, делает из него «вдохновенную машину»... и накладывает тяжелый несмываемый штамп на композиторское дарование» (1929, № 11, стр. 5).

[1] Этот кружок сыграл заметную роль в музыкальной жизни Ленинграда, так как многим, в том числе и начинающим молодым музыкантам, предоставлял возможность концертных выступлений. Здесь начинали свои самостоятельные артистические пути В. Софроницкий, М. Юдина, Д. Шостакович и даже москвич Лев Оборин.

Программы дальнейших концертных выступлений Шостаковича были очень разнообразны и состояли из таких сложных произведений, как прелюдии и фуги И.-С. Баха, сонаты Бетховена, фортепианные пьесы Шумана, Шопена, Листа.

Свои концертные выступления Шостакович успешно совмещает с завершением композиторского факультета консерватории. К этому времени он — автор значительного количества произведений. А к окончанию консерватории создает Первую симфонию. Эта симфония сразу же определила место Шостаковича в советской симфонической музыке, снискав ему славу одного из лучших и зрелых — несмотря на возраст — композиторов. И действительно, в ней он предстал как самобытная, вполне определившаяся творческая личность со своим особым, неповторимым, только ему свойственным музыкальным почерком.

Романтик и мечтатель, он особенно ярко проявил себя в этом первом крупном сочинении. И вместе с тем — реальная жизнь властно вторгается в мир его образов. Герой симфонии охвачен смятением и тревогой перед лицом непримиримых жизненных противоречий. Однако потрясенный предчувствием борьбы, он испытывает не только тревогу, но и решимость. Отсюда тот активный волевой тонус произведения, та нервная импульсивность, взволнованность музыки, которая и в дальнейшем станет характерной для Шостаковича.

Такая глубина содержания традиционна для симфонического жанра, который нередко сравнивают с романом в литературе.

Благодаря обилию различных тем-образов, их тесному переплетению, взаимодействию, столкновению, противоборству симфония действительно сродни роману, а зачастую превосходит его по психологической и эмоциональной глубине образов, разнообразию настроений, их тончайших оттенков, передать которые слово порой бессильно.

Как и многие последующие симфонии Шостаковича, Первая симфония представляет собой многочастное циклическое произведение. Оно во многом еще связано с традициями: последовательность и количество частей (их четыре), структура первой части (так называемое сонатное аллегро[1]), жизнеутверждающий финал как обобщенный вывод из всего предыдущего развития — все эти классические нормы композитор не отвергает, а наполняет новым содержанием.

Главное же, что связывает его с русскими классиками, — ин-

---

[1] Аллегро — классическая форма первых частей — симфоний, сонат, в которых противопоставляются в I разделе, а затем и разрабатываются во II, среднем разделе два контрастных образа-антипода, что и служит обычно содержанием первых частей.

терес к крупным проблемам нравственно-этического порядка, а это весьма необычно для столь юного возраста. Необычно, ибо в симфонии поставлены и решены глубокие философские проблемы, которые под силу лишь человеку с большим жизненным опытом, недостаток которого юноша восполнял гениальной интуицией. И хотя Первая симфония — скорее прозрение будущих образов, тем, но чувства, выраженные в ней, — глубоки, а мысль — беспокойна и тревожна. Все это явилось следствием воздействия на композитора мира внешнего, который в свою очередь определил для него состояние мира внутреннего.

И благодаря этому Первая симфония, несмотря на связи с традициями, оказалась ближе к современности. В ней ярче всего проявились те новые черты, которые свойственны искусству XX века и которые в дальнейшем своем развитии составили творческий стиль Шостаковича.

Это новое заключено прежде всего в образном строе симфонии: своеобразное восприятие мира, ощущение резких контрастов и диссонансов окружающей действительности, заострение и столкновение контрастных начал, экспрессивность их выражения, большая активность, динамика образного мышления; да и сама природа музыкальных тем, их развитие, нервный импульс — все это придает симфоническому первенцу Шостаковича особую остроту, взволнованный тон.

Ощутимы в этой симфонии и связи с современными композиторами, особенно с Прокофьевым. Но эти связи — не подражание, а параллелизм творческих исканий, что особенно ярко проявилось в стремлении Шостаковича к мгновенной фиксации видимого мира, зримости, выпуклости образов. И если Прокофьев впоследствии оказался сильнее как объективный жизнеписатель, портретист, создатель величественных, монументальных фресок (что сближало его с «кучкистами»), то Шостакович остался непревзойденным психологом, тонким аналитиком, выразителем мучительных вопросов современности, в чем оказался ближе Чайковскому.

Заметно воздействие на симфонию и современного театра и кино, проявившееся в усилении элементов театральности, динамичности, большой конкретности, подчас даже зримости образов, «где все очевидно до смеха или до слез», стремительное развитие психических состояний, движение их к кульминации — все это, хотя и в разной мере, свойственно Первой симфонии Шостаковича.

Таким образом, эта симфония выросла из традиций предыдущего века, но принадлежит веку нынешнему и сочетает в себе черты традиционности и новаторства.

Тогда, на заре развития советского симфонизма, эту симфонию встретили горячо, даже восторженно — и публика, и кри-

тика. Ее награждали многими лестными эпитетами, ей было посвящено немало статей с детальным разбором и оценкой творчества юного композитора.

Но писали о ней лишь как о произведении светлом, юношеском, весеннем, ибо качества эти объяснялись молодостью автора. В то же время трагедийные образы оставались менее заметными. Лишь позднее, когда появились симфонии 30-х годов, стало ясно, что философские образы Первой симфонии — не мимолетны, а весомы и значительны. Это зачатки тех глубоких социально-значительных образов, которые занимают большое место в дальнейшем симфоническом творчестве Шостаковича.

В 1927 году, через год после ее исполнения, один из известных рецензентов писал: «Светлая по настроению, искрящаяся, юношеская («весенняя» — хочется назвать ее), она подкупает искренностью, ароматной свежестью, бьющей через край талантливостью и одновременно — своим безупречным мастерством...»

А в 1938 году другой критик писал о ней уже иначе: «С ней не вяжется представление о юношеском произведении... В ее серьезном и суровом, сосредоточенном тоне, в продуманной глубине замысла, в соразмерности частей чувствуется скорее пытливый ум, чем юношеский темперамент начинающего автора».

И еще через 18 лет о ней было сказано следующее: «Сейчас, с наслаждением слушая симфонию, поражаешься, как уже в ней — первом крупном, написанном еще на консерваторской парте, сочинении — сразу определилась, сформировалась героико-трагическая тема всего творчества Шостаковича»...

Так не раз случалось с значительными произведениями и в прошлом: со временем они оборачивались к новым поколениям все новыми гранями, достоинствами, не понятыми предыдущими поколениями.

Современного слушателя поражает в Первой симфонии обилие значительных мыслей, их последовательность, логическое развитие, сдержанность, строгость стиля в соединении с лирической непосредственностью.

И, вслушиваясь теперь, через полстолетия в это первое симфоническое произведение Шостаковича, мы не можем резко отделить его ни от последующего его творчества, ни от последующего развития всей советской музыки. В нем он предстает как такой же ироничный наблюдатель, неумолимый обличитель, активный искатель. Хотя, разумеется, это не весь Шостакович, это лишь некоторые из граней его замечательно разнообразного таланта.

Но мысль о «серьезном и суровом, сосредоточенном тоне», о

«продуманной глубине замысла», о «соразмерности частей» и сейчас не оставляет слушателей этой симфонии[1].

Музыкальная ткань симфонии насыщена разнообразными мелодиями. Среди них: широко-напевные и игриво-танцевальные, светло-мечтательные и зловеще-мрачные. Новизна этих мелодий, их необычность требуют внимательного вслушивания, определенного напряжения духовных сил, сопереживания, «сотворчества».

Оживленное вступление к симфонии несет в себе в сконцентрированном виде зачатки будущих тем-образов и сразу же сообщает всей первой части характер неудовлетворенности, смятения и настойчивых поисков. Напряженно и взволнованно звучит первая тема — суровый, динамичный марш, с чеканным ритмом, резким и коротким нарастанием звучности. Ему противостоит изящная вальсовая мелодия, которую выпевает в высоком регистре флейта-соло. Постепенно к ней присоединяются струнные инструменты, и тема незаметно истаивает в их изысканном узоре.

Эти две основные темы — главная и побочная — составляют основу всей первой части; позднее их отголоски встречаются на протяжении всей симфонии.

Следующий раздел первой части — так называемая разработка — возвращает слушателей к сумрачной тревоге начала части. Странно, загадочно звучат нежные, певучие аккорды скрипок, неожиданно пронзаемые изломанными острыми обрывками мелодий. Отсюда то контрастное сопоставление различных состояний — внутренней заторможенности, зачарованности, настойчиво прерываемой какими-то силами, приходящими извне.

Решительное вторжение первой темы придает музыке изначальный характер — стремительное нагнетание звучания приводит к кульминации, которая поражает своей неожиданностью и каким-то неправдоподобием; вторая лирическая тема — фантастически преобразившись, звучит угрожающе и зло. Такому превращению способствует подчеркнуто острый ритм и вмешательство ударных инструментов, звучащих нарочито грубо, что производит впечатление безудержного разгула мрачных, зловещих сил. И странным, противоестественным кажется то, что во главе их предстала преображенная лирическая тема.

Еще дважды проходит активная и динамичная первая тема, которая в основном сохраняет свой характер. А между ее проведениями вновь появляется вторая тема — по-прежнему грациозная, словно никогда и не являлась она в ином облике.

---

[1] Поистине — «в том и состоит особенное преимущество великих произведений,— по мысли Тургенева,— что воззрения на них, как и на жизнь вообще, могут быть бесконечно разнообразны, даже противоречивы — и в то же время одинаково справедливы».

Завершается первая часть темами из вступления, которые звучат здесь неопределенно и тревожно.

Блестящий, озорной галоп — вторая часть, Скерцо — резкий контраст всему предыдущему. Но музыка эта захватывает не столько веселостью, сколько необычным смешением различных образов, настроений, то причудливо-гротескных, то нарочито-механичных. Она насыщена контрастными образами. Энергичной первой теме противостоит таинственно-скользящая, изысканная, которая вскоре приобретает характер недобрый, зловещий.

Третья, медленная часть — Ленто — более субъективна, лирична. И вместе с тем она не утверждает идиллический покой, гармонию (как это было у композиторов предшествующих эпох), а продолжает нагнетание напряженности и настороженности. Ее тема по своему мелодическому облику родственна музыке других частей. Но характер ее иной благодаря медлительному развертыванию тем в басовом регистре, что создает впечатление безотчетного томления, тягостного ожидания чего-то тревожного, непонятного.

Основная тема — светлая, певучая — звучит у гобоя на фоне плотной, насыщенной оркестровой ткани. Ей присущ характер изысканной фантастичности, ирреальности. Ее господство продолжается на всем протяжении третьей части, являясь то страстной мелодией виолончели, то фанфарами труб, исполненных затаенной тревоги. Постепенно отдельные ее интонации приобретают самостоятельную жизнь, появляясь у различных инструментов. И, наконец, завершается все маршем — сначала скорбным, суровым, затем гневным, наступательным. Все напряженнее звучит музыка, все явственнее ощущается приближение чего-то страшного, неотвратимого. И последний аккорд медленной части, благодаря тихому, настороженному рокоту барабанной дроби, предваряет вторжение новых — динамичных — образов финала.

Эта последняя часть симфонии — логический вывод, закономерный итог всего предыдущего развития. Образы трех предшествующих частей здесь нашли свое новое, обобщенное претворение.

Стремительное движение музыки можно уподобить грозной лавине, сметающей все на своем пути. Полна ужаса и отчаяния первая тема — ее мятущиеся интонации, проносясь то у кларнетов, то у фортепиано, придают всему движению характер порывистой страстности.

Сразу же после появления эта тема начинает разрабатываться, ее напряженное развитие приводит к кульминации, вслед за которой следует спад напряжения, непродолжительное успокоение. Это начало следующего раздела. Здесь господствует новый, контрастный образ. Прозрачная, пленительно нежная мелодия — вторая тема — призывно звучит у скрипки, которую поддерживают

другие струнные инструменты, являясь ее фоном, а холодные флейтовые и фортепианные трели придают ей характер особой возвышенности, отрешенности. Словно в разряженном воздухе, звучит эта тема и поражает воображение хрупкостью и тонкой поэтичностью. Интонационно она связана с основной темой третьей части и воспринимается здесь как нечто уже знакомое, звучавшее ранее. И порой начинает казаться, что эта светлая греза противостоит — как это было у Бетховена и Чайковского — грубой действительности. Но Шостакович отходит от такой трактовки лирических образов. Здесь, в финале, как и в предыдущих частях симфонии, лирическая тема неожиданно преобразуется то в порывисто-страстную, то опять в лирическую и, став вдруг резкой, зловещей, поднимает за собой новую волну напряженного нарастания. Благодаря своей многоликости, она является как бы вместилищем различных начал, проявившихся на протяжении всей симфонии. И, проникаясь то одним из них, то другим, подчеркивает их родство вопреки кажущейся контрастности.

Если в предыдущих частях симфонии образы, чувства, настроения приобретали тончайшие оттенки, то в финале все рисуется крупными и яркими мазками. На протяжении финала образы, исполненные нежнейшей лирики и света, словно витают где-то в недоступной вышине и всей сутью своей противостоят злу и мраку. Эти контрастные образы, отдаляясь друг от друга, показывают несовместимость возвышенного и низменного начал. Их борьба постепенно становится все более напряженной, и в момент наивысшего ее проявления страстно зовуще звучит первая тема финала — ее выпевают тромбоны. На смену ей приходит тема из третьей части — грозно и неотвратимо звучит она. И как ее антипод, робко и прозрачно, словно рассвет, брезжит вторая, лирическая тема финала. Становясь все более бесплотной, невесомой, она истаивает в высоком регистре. А в глухих басах мрачно и неумолимо продолжает «биться» пульс предыдущей темы.

За этой гранью начинается постепенное, но неуклонное динамическое нарастание. Темп становится все более стремительным, звучность оркестра все уплотняется, нарастает, и вот уже на гребне мощной волны неотразимо утверждает себя «тема рока», пришедшая из третьей части. Теперь она безраздельно господствует на всем дальнейшем протяжении и придает финалу трагическую окраску. Завершается симфония скорбными образами — порыв к свету, радости не приводит к желаемому. Потому так трагически смятенна эта музыка.

Сквозь серый дым от краю и до краю
Багряный свет зовет, зовет к неслыханному раю,
Но рая нет...

В Первой симфонии — впервые у Шостаковича — проявился особый прием: образы светлые, положительные, которые противостоят откровенно грубым, в определенной ситуации меняют свою окраску, характер и принимают личину,— а возможно, в этом их суть? — мрачной, зловещей силы, которая давит, гнетет. Этим композитор как бы говорит о единстве и многообразии жизни, где добро и зло, свет и мрак — неразрывны и существуют не только в различных образах, но и как бы расщепляют отдельные из них, нарушая их единство и цельность.

Интересно, что финал Первой симфонии воспринимается всегда по-разному — так многозначен, глубок его смысл. То его трактуют как «блестящий, торжественный, праздничный», то как «стремительное падение, катастрофа». Трудно отдать предпочтение какому-либо из определений — слишком сложен мир образов Шостаковича. И потому каждый слушатель понимает их в соответствии со своей индивидуальностью, с тем, как он воспринимает весь предыдущий ход авторской и исполнительской мысли.

То же можно сказать и о других симфониях Шостаковича, содержание которых с самого их появления вызывало различные толкования, обусловленные различием интерпретаций и самим восприятием слушателей. Ибо произведения Шостаковича — как всякое значительное художественное явление — не однозначны по смыслу: различные грани, пласты звучат порознь и порой толкуются весьма различно. Такова природа истинного творчества, дающего часто в результате объективно больше, нежели субъективный замысел художника. Примеров тому найдется немало. Такая сложность, многомерность — неотъемлемая черта настоящего искусства, ибо чем значительнее произведение, тем оно многозначнее, тем шире и глубже его смысловой диапазон. Это обусловило не только острую характерность музыки Шостаковича, но и ее сложность — все сложно в этом мире, и потому сложна музыка, отображающая его[1].

[1] Эта внутренняя контрастность образов так или иначе проявлялась в творчестве почти всех крупных художников прошлого. Еще Гете около двух столетий назад писал:

> ...две души живут во мне
> И обе не в ладах друг с другом.—
> Одна, как страсть любви, пылка
> И жадко льнет к земле всецело,
> Другая вся за облака
> Так и рванулась бы из тела.

Такая двойственность присуща и некоторым образам современной поэзии.

> В поле земля прекрасна,
> В яме земля — безобразна.
> *Поль Элюар*

Содержание большинства симфоний Шостаковича многопланово. Автор поверяет слушателям все сокровенное, что волнует его. Он как бы предоставляет им возможность домысливать сообразно своему пониманию, уровню культуры, жизненному опыту. И не навязывает при этом какую-то обязательную программу. Но вместе с тем нередко содержание его симфоний столь конкретно и определенно, что образы становятся словно бы зримыми.

И тогда, на заре творческой жизни, создавая Первую симфонию, девятнадцатилетний юноша утверждал одну из основных черт всего своего последующего творчества — пафос сложности, отказ от жизни простой, спокойной, без противоречий, без борьбы, что обусловлено многомерностью — многогранностью — его восприятия и воспроизведения жизни.

Первая симофния сразу же была признана крупнейшими музыкантами и прозвучала во многих странах мира. «У меня ощущение, что я открыл новую страницу в истории симфонической музыки, нового большого композитора», — писал после премьеры выдающийся дирижер Н. Малько, первый исполнитель этой симфонии.

Это была не только новая страница, но и одна из первых вершин в истории советского симфонизма. Ибо в музыке симфонии воплотились образы нового мира, увиденного глазами нового человека.

Впервые эта симфония была исполнена в мае 1926 года, в Большом зале Ленинградской филармонии под управлением Н. Малько. «Все прошло блестяще — великолепный оркестр, превосходное исполнение, — писала мать композитора Софья Васильевна.— Но самый большой успех выпал на Митину долю. По окончании симфонии Митю вызывали еще и еще. Когда наш юный композитор, казавшийся совсем мальчиком, появился на эстраде, бурные восторги публики перешли в овацию...»[1]

И не только ленинградскую премьеру сопровождали «бурные

[1] Сохранилось интересное письмо матери композитора Софьи Васильевны — к другу семейства, детской писательнице Клавдии Лукашевич: «Попытаюсь описать вам наши волнения в связи с исполнением Митиной симфонии. Всю зиму мы жили ожиданием этого события... Митя считал дни и часы — его особенно волновало качество оркестровки — как все будет звучать. Десятого мая состоялась репетиция. Находясь на работе, я ни о чем не могла думать, только ждала телефонного звонка. Наконец, я услышала счастливый Митин голос: «Все звучит; все в порядке!»... Наступил день концерта. Волнения начались с раннего утра. Митя не спал всю ночь. В половине девятого мы приехали в филармонию. К девяти часам зал был полон. Что я чувствовала, увидев дирижера Николая Малько, готового поднять свою палочку, невозможно передать. Могу только сказать, что иногда бывает трудно пережить даже великое счастье...»

восторги публики». В Москве композитора ждал не менее восторженный прием — пусть не все и не сразу восприняли этот новый, непривычный для многих музыкальный язык. Но всем было ясно — появился крупный и своеобразный талант.

Высоко оценили симфонию и за рубежом — в следующем году после ленинградской премьеры она прозвучала в Берлине, в исполнении оркестра под управлением Бруно Вальтера. А еще через год ее услышали любители музыки в далекой Филадельфии — дирижировал оркестром Леопольд Стоковский. И великий Артуро Тосканини тоже дирижировал симфонией — в Нью-Йорке, в 1931 году.

«Это голос нового поколения в музыке», — писал тогда журнал «Мюзикл Америкен», а одна из американских газет высказалась еще более определенно: «Эта партитура действительно вдохновлена революционной Россией, которая с детских лет воспитывает Шостаковича... Композитору, без сомнения, есть что рассказать о себе и своем времени».

Прошли годы. Лучшие современные дирижеры включали Первую симфонию Шостаковича в свои программы, и каждый из них открывал в ней что-то новое, не замеченное другими.

Для нас же она ценна не только своей художественной значительностью, но и той ролью, которую сыграла в жизни композитора. «Ее успех укрепил меня в убеждении, что мне следует всерьез заняться композицией».

* * *

В 1925 году Дмитрий Шостакович закончил и композиторский факультет консерватории. Девятнадцатилетний музыкант — пианист и композитор, — блистательно начавший оба эти пути, стоял, как витязь, на распутье.

Правда, перед ним было не три, а лишь два пути. Но тем труднее было решить — по какому из них идти... К тому же, после консерватории, едва выйдя в самостоятельную жизнь, юноша неожиданно для себя вдруг почувствовал отлив творческой энергии. Это вызвало в нем некоторое замешательство. «Я был внезапно охвачен сомнением в своем композиторском призвании, — вспоминал он позднее. — Я решительно не мог сочинять и в припадке «разочарования» уничтожил почти все свои рукописи. Сейчас я очень жалею об этом, так как среди сожженных рукописей была, в частности, опера «Цыганы» на стихи Пушкина».

Выход из кризиса мог быть легко найден, если бы юноша стал создавать произведения, повторяющие и развивающие уже однажды найденные удачные приемы композиторского письма. Ведь

немало есть композиторов, в сочинениях которых варьируются предыдущие их достижения.

Но Шостакович, несмотря на молодость, не пошел по этому пути, не стал повторять то, чего он достиг в более ранних своих сочинениях, в частности в Первой симфонии, — жажда быстрого успеха и связанного с ним материального благополучия никогда не были стимулом для его творчества.

Выход из кризиса произошел неожиданно. В конце 1926 года советские музыканты получили приглашение из Варшавы на Международный конкурс пианистов имени Шопена. Это были первые международные состязания, в которых предстояло им участвовать.

Лучшие пианисты Москвы и Ленинграда добивались права представлять советскую исполнительскую школу за рубежом, и лишь четыре из них — в том числе и Д. Шостакович — были удостоены этой чести. Их концерт перед отъездом в Варшаву состоялся в Большом зале Московской консерватории в январе 1927 года и прошел блестяще.

Наша пресса посвятила им немало слов — теплых, добрых и строгих, критических.

Большим достоинством Дмитрия Шостаковича было, по мнению критиков, то, что он «на первый план выдвигал поэтическую сущность произведений»; отмечали его «глубокую, меланхолическую и торжественную, чуждую всякой салонности, всегда серьезную трактовку произведений великого польского композитора».

Его скупая, графически четкая манера исполнения, выразительность, определенность замысла, своеобразная, но всегда оправданная нюансировка помогли ему одержать победу над другими претендентами, желающими участвовать в конкурсе.

В один из вечеров, перед самым отъездом, Дмитрий Шостакович навестил своего друга — М. Н. Тухачевского. «Мне особенно запомнился вечер, — писала одна из современниц, — когда на квартире у Михаила Николаевича, на Никольской, собрались пианисты, которым предстояло ехать на конкурс в Варшаву. В этот раз здесь были Шостакович, Оборин, Брюшков. Поочередно они садились за рояль. Михаил Николаевич изредка делился с ними своим мнением о прослушанном, очень тактично делал замечания. И надо было видеть, с каким вниманием прислушивались к нему музыканты!»

А через несколько дней все они выехали в Варшаву на конкурс.

Играть предстояло в сложной обстановке. К тому времени правительство Пилсудского еще не отказалось от своих великодержавных притязаний на территорию «от моря до моря» (т. е.

от Черного до Балтийского). Эти притязания на земли Украины и Белоруссии не были удовлетворены, несмотря на военное вторжение белополяков в 1920 году, которое было разгромлено нашими войсками под командованием М. Н. Тухачевского.

К тому же панская Польша была прибежищем для русских белоэмигрантов, которые, поселившись рядом со своей бывшей родиной, страстно ждали реставрации в России старых порядков. (Тогда, в конце 20-х годов, в их кругах со всей серьезностью еще дискутировался вопрос — признавать ли Советскую власть или же не признавать. Преобладали протестующие голоса.) И потому все советское вызывало в них бессильную злобу.

С помощью буржуазной прессы они во многом определили общественное мнение жителей Варшавы. Да и польское буржуазное правительство поддерживало националистические настроения; на страницах газет было высказано немало мыслей о том, что произведения великого польского композитора Шопена хорошо играть могут только поляки.

Даже среди наших друзей за рубежом мало кто верил в успехи советской культуры — слишком мал был срок, слишком бедной и экономически отсталой была еще наша страна.

Но выступления советских пианистов заставили всех изменить отношение к ним. Девятнадцатилетний москвич Лев Оборин, игравший первым, сразу же возбудил всеобщий восторг варшавян. «Дипломатии пришлось стушеваться и полякам признать, что лучше всех играет Шопена «москаль»... Варшава искренне восторгалась. Оборин чуть не погиб, удушенный толпами сумасбродных поклонниц», — писал Илья Эренбруг, бывший в то время в Варшаве.

Выступление Дмитрия Шостаковича прошло менее успешно[1]. Но его интерпретация произведений Шопена была нова и необычна, как и все его творчество — пианистическое и композиторское. Последнее имело особенное значение. «Шостакович — пианист, быть может и уступающий по виртуозному блеску своим товарищам, но зато имеющий преимущество настоящего творца-художника, всегда интересно освещающего чужое произведение», — писалось о нем в одной из рецензий. Критики единодушно отмечали поэтичность, красочность и проникновенность его игры. Но отмечен он был лишь почетным дипломом, что даже буржуазная пресса признавала несправедливым.

«Большим недоразумением с точки зрения подлинного искус-

[1] Еще до отъезда на конкурс Шостакович почувствовал недомогание. Отказываться ради этого от поездки в Варшаву не хотелось. Потому играть на конкурсе пришлось больным. Лишь по возвращении на Родину ему сделали операцию.

ства было отсутствие среди лауреатов такого большого таланта, как господин Шостакович, — писала одна из польских газет. — Но для всех, знающих обстановку и атмосферу, это не было неожиданностью, тем более что господин Малишевский, директор школы имени Шопена, в своей речи, произнесенной на торжественном акте, ясно заявил, что «жюри с болью в сердце присудило премию не поляку». Поэтому отсутствие в числе награжденных господина Шостаковича после такого заявления является вполне понятным».

И все же этот конкурс явился победой, причем первой крупной победой наших пианистов на международной арене.

Двое из них — Лев Оборин и Григорий Гинзбург — получили соответственно первое и четвертое места, а Дмитрий Шостакович и Юрий Брюшков — почетные дипломы. Концертное турне, которое они совершили после конкурса по городам Польши, было выдающимся событием в культурной жизни этих городов и сопровождалось большим успехом.

Крупнейший после Шопена польский композитор Кароль Шимановский писал: «Поскольку речь идет о русских пианистах, выступавших недавно у нас в Варшаве, Лодзи, Кракове, Львове, Познани и Вильно, то... они просто покорили наш музыкальный мир. Пришли, поиграли и победили... Это нельзя назвать успехом, даже фурором. То было сплошное победное шествие, триумф!»

После этой триумфальной поездки Шостакович и Оборин были приглашены в Германию. Впервые советские музыканты выступали в Берлине, и концерты их вызывали не меньший интерес, чем в Польше.

По возвращении в Ленинград Дмитрий Шостакович, как никогда раньше, почувствовал, насколько сильно его влечение к композиции — музыкальные образы, мысли настойчиво преследовали его, требуя своего воплощения в стройные законченные формы. И хотя удачное выступление на конкурсе способствовало его артистической славе на Родине, он постепенно отходит от концертных выступлений. Признание его сочинений публикой и критикой утвердили его в мысли посвятить себя композиции.

ГЛАВА 6

Все в небывалом движенье,
как будто бы впрямь мирозданье
В хаос желает вернуться,
чтоб в облике новом воспрянуть.

Гете

...Двадцатые годы нашего столетия... Необычное то было время.

Жизнь, выплеснувшаяся после революции и гражданской войны из старых берегов, медленно входила в новое русло. И нужны были годы, чтобы отстоялось, приобрело должные формы все наиболее значительное, ценное. И чтобы все наносное, легковесное всплыло и унеслось в небытие.

В литературе и искусстве возникало много различных идей, и почти каждая из них стремилась оформиться в модное течение, направление и громко заявить о себе со страниц газет и журналов[1].

В среде творческой интеллигенции немало было людей, которые поняли революцию по-своему. Они, так же как и до Октября, продолжали посещать те же клубы и кафе[2], с теми же громкими, звучными названиями — «Элита», «Стойло Пегаса», кафе

---

[1] Отрицали все и вся так называемые «ничевоки», пытаясь доказать, что ничего не было и нет. Очистить форму от «пыли содержания» призывали имажинисты, восхваляя беспредметное искусство. Бравировали своей «политической безнравственностью» «Серапионовы братья». Выступали за «литературу факта» писатели «Лефа», отрицая традиционные жанры — роман, повесть и ратуя за жанры «деловой технической прозы», «поэзию факта» — очерки, протоколы, рапорты, приказы, доклады...

Вызывающе вели себя футуристы, пытаясь зачеркнуть прошлое русской нации и, прежде всего,— ее культуру. «Сбросим Пушкина, Толстого, Достоевского с парохода современности! Мы заменим их!» А на страницах многих газет звучали их признания, которые теперь могут вызвать лишь снисходительную улыбку: «Мы прекрасны в неуклонной измене своему прошлому».

Выступая на одном из литературных вечеров, Маяковский, примыкавший одно время к этому направлению, заявил: «Это неправда, что мы против Пушкина. Я лично готов возложить хризантему на его могилу».

[2] Это был так называемый «кафейный период» русской литературы. Литературных издательств почти не существовало, и выступления на эстрадах кафе были единственной возможностью для поэтов знакомить публику со своими стихами. (Потом в период нэпа этот «пробел» был мгновенно заполнен — в одной лишь Москве возникло около 140 карликовых издательств). Эти кафе украшались необычайной живописью и плакатами. Так, например, кафе имажинистов встречало посетителей плакатом с есенинскими стихами: «Плюйся, ветер, охапками листьев! Я такой же, как ты, хулиган!»

футуристов, имажинистов... Там снова, как и прежде, в сопровождении пышных фраз возникали различные «объединения», «направления». Каждое из них претендовало на исключительную роль и, конечно же, имело свою программу или даже манифест.

Конечно, об этой «творческой вольнице» теперь не стоило бы вспоминать, если бы все эти многочисленные «идеи» оставались лишь в стенах тех кафе и клубов, где они возникали. Но, к сожалению, проповедники их не довольствовались небольшими аудиториями. Они провозглашали свои «манифесты» со страниц газет и журналов, ища себе новых сторонников и создавая еще большую неразбериху в культурной жизни страны, без того запутанной и сложной. И тогда их «откровения» звучали как лозунги, будоража умы и увлекая неопытных начинающих поэтов, музыкантов в свои замысловатые тенета лженоваторства и псевдоискусства. Да и не только начинающих...

Трудно и довольно долго «перестраивались» после революции лучшие представители творческой интеллигенции, начавшие свой путь в искусстве еще до Октября. Такие поэты, как В. Брюсов, А. Блок, композиторы Н. Мясковский, А. Кастальский, С. Василенко, искренне приветствовали революцию и все то новое, что она с собой принесла. Но нелегко расставались они со своим прошлым. И ошибки, и заблуждения подчас сопутствовали им, прежде чем сумели они найти свое место в советской действительности. Ни тонкая проницательность, ни большой жизненный опыт не избавили их от горестных раздумий, разочарований и смятения...

С этого и начиналась для них новая жизнь.

Крестят нас огненной купелью,
Нам проба — голод, холод, тьма,—

писал о себе и своих современниках Валерий Брюсов.

Революция порой казалась им каким-то хаосом, в котором не могли, по их мнению, разобраться даже сами ее участники. «Сермяжных воинов нестройная толпа — слепа», — утверждал один из наиболее последовательных пролетарских поэтов — Д. Бедный[1].

Но сквозь горести и сомнения для этих людей просвечивала надежда, вера в конечное торжество добра и света.

...Скорби наши —
Грядущих ликований колыбель —

верили они.

[1] «Общее впечатление от жизни: на пожарище». «Творчесто на фундаменте руин». «Народ в муках творит нечто новое и небывало прекрасное»,— так писал о том времени Тренев.

Все было новым: идеи, выдвинутые революцией, невиданная дотоле ломка бытовых устоев, да и самих основ жизни русского общества и в истории русского искусства и даже в психике каждого отдельного человека — все это, казалось, требовало и новых средств выражения, новых форм, нового языка — музыкального и поэтического. Непременно нового и оригинального. Наиболее полно это выразил Блок в статье «Интеллигенция и революция»: «Переделать все. Устроить так, чтобы все стало новым, чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная жизнь наша стала справедливой и чистой, веселой и прекрасной жизнью... Жить стоит только так, чтобы предъявлять безмерные требования к жизни; все или ничего; ждать нежданного; верить не в то, чего нет на «свете», а в то, что должно быть на свете; пусть сейчас этого нет и долго не будет. Но жизнь отдаст нам это, ибо она — прекрасна».

Так думали все и усиленно искали этот язык и эти формы — и музыканты, и поэты, и художники. Много в искусстве было всего нового, и очень трудно было разобраться — где однодневные сенсации — пустоцветы, а где действительно ценные начинания, которым предстоит прожить десятилетия. Конечно, время — лучший судья. Оно отсеяло все ненужное и донесло до нас лишь самое ценное и талантливое. Но это совершалось уже потом. А тогда жизнь полна была поисков — нередко тщетных — и находок, взлетов и падений.

А пока настоящие художники честно, порой мучительно искали свои пути в искусстве, пока они осмысливали новую советскую действительность, стремясь правдиво отобразить ее в своем творчестве, современный быт заполняла переводная бульварная литература, пошлые песенки, воспевающие «изящную жизнь» — роковые страсти, далекие экзотические страны. Чего стоят только лишь названия некоторых из них: «Чардаш смерти», «Все сметено могучим ураганом», «Шумит ночной Марсель», «Багдад», «Фудзияма», а то и просто «Манькин поселок», «Ах, зачем ты меня целовала», «Красненький платочек, черненький наган»... И эта удручающе примитивная, вульгарная музыка довольно успешно наступала на музыкальный быт — подобные песни звучали даже на праздничных демонстрациях наравне с «Молодой гвардией» и «Наш паровоз».

В развитии молодой советской культуры в то время большое участие принимали члены объединения «Пролеткульт», выступавшие с весьма определенной программой и выносившие приговоры тем или иным явлениям советского искусства. Программа эта представляла собой набор пышных деклараций, губительных для всякой культуры своей прямолинейностью и примитивностью.

«Пролеткультовцы», так же как и футуристы, начисто отмета-

ли искусство прошлого на том лишь основании, что оно — непролетарское, старое. «Духовный рост пролетариата, — утверждали они, — базируется прежде всего на духовном разрыве с прошлым». «Пролетариат — творец будущего, а не наследник прошлого». А один из поэтов, глашатаев этих «идей», восклицал:

Мы во власти мятежного, страстного хмеля.
Пусть кричат нам: «Вы — палачи красоты!»
Во имя нашего завтра — сегодня сожжем Рафаэля,
Разрушим музеи, растопчем искусства цветы!

Так языком поэзии провозглашался один из лозунгов «Пролеткульта»: «Разрушать — это значит создавать».

Великих русских писателей, композиторов, поэтов прошлого пролеткультовцы третировали за то, что те были лишены «пролетарского самосознания». Отрицая их влияние на дальнейшее развитие человеческой культуры, они рассматривали классическое наследие как некий подсобный материал для анархических экспериментов[1].

«Что мог написать ценного и поучительного для коммуниста, например, писатель-помещик или бюрократ-чиновник?» — вопрошали они, забывая, что многие выходцы из той среды были не только прекрасными литераторами, музыкантами, художниками, но и самоотверженными борцами с самодержавием, такими, как Радищев, декабристы и многие революционеры более позднего времени[2].

---

[1] Это называлось «взять классиков на слом». Так, на материале гоголевского «Ревизора» было поставлено немало пьес с современным содержанием (например: «Товарищ Хлестаков»). Известные оперы — «Гугеноты» Мейербера и «Флориа Тоска» Пуччини были соответственно переделаны в «Декабристов» и «Борьбу за коммуну». А «Иван Сусанин» Глинки — в «Жизнь за народ». Естественно, все эти примитивные перелицовки, спекулирующие на «революционных» сюжетах, представляли собой грубый камуфляж.

[2] Отрицали пролеткультовцы и всякое проявление индивидуального, личного в творчестве, призывая к «слиянию с массами», к «коллективной психологии». Очень метко охарактеризовал это уродливое явление Владимир Маяковский:

Пролеткультовцы не говорят
    ни про «я», ни про личность.
«Я» для пролеткультовца
    все равно, что неприличность,

за что был прозван ими «истребителем пролетарского искусства». Протестовал Маяковский и против стремления «Пролеткульта» нивелировать творчество, отрицая разнообразие форм и настроений, отметая лирику как «упадок» и предлагая массам лишь бодрые маршевые песни.

Много «нового» было тогда противопоставлено «устаревшему» искусству прошлого. Здесь и попытки отразить в произведениях «металлическую тему» (с призывами проникнуть «в душу металлов, в их историю, в их интимный мир и характер»); здесь и стремление воспроизвести в музыке шум индустриального города, как, например, в симфоническом произведении Мосолова «Завод», и, наконец, настойчивое желание уйти от выражения многих естественных, человеческих эмоций[1].

В музыке наиболее влиятельными были две группировки, во многом противоположные друг другу — РАПМ и АСМ.

РАПМ — Российская ассоциация пролетарских музыкантов — отрицала как современную упадочную западноевропейскую музыку, так и мещанскую лирику, наводнявшую собой музыкальный быт. И в этом — ее положительная роль. Но с не меньшей энергией противилась она и возрождению, распространению музыки классической, мотивируя свое неприятие теми же причинами, что и «Пролеткульт», за что была справедливо осуждена через несколько лет: «РАПМ своей теоретической и практической деятельностью тормозила развитие советской музыки», — писалось в передовой статье журнала «Советская музыка» («Против рапмовщины и формализма»).

АСМ — ассоциация современной музыки — состояла из музыкантов наиболее культурных, образованных. Они ориентировались на достижения не только отечественной музыкальной культуры, но и на лучшие образцы западноевропейской музыки. Но, несмотря на безусловно положительную программу свою, они подчас были малотребовательны, и по их рекомендации на советскую оперную сцену и эстраду проникали серые, посредственные произведения западных композиторов[2].

Разнообразны души наши,
Для боя гром, для кровати шепот,
А у нас для любви и для боя марши.
Извольте под марш к любимой шлепать.

Нетерпимой крамолой по тем временам звучала и его мысль о том, что

...люди бывают нежные,
как любовь к звезде,
вздымающаяся по лучу.

[1] По утверждению одного из писателей «Пролеткульта», у пролетария «нет человеческого индивидуального лица, а есть ровные, нормализированные шаги, есть лица без экспрессий, душа, лишенная лирики, эмоций, измеряемая не криком, не смехом, а монометром и таксометром».

[2] Как, например, оперы: «Джонни наигрывает» и «Прыжок через тень» Кшенека, «Дальний звон» Шрекера, «Монна Лиза» Шиллингса и другие. Эти произведения не встретили, да и не могли встретить сочувствия советского слушателя. Очень уж претенциозен, неоправданно усложнен

В деятельности каждой из этих организаций были свои достоинства и недостатки, обусловленные той неустоявшейся, во многом противоречивой эпохой.

Естественно, что Шостакович пришел именно в АСМ к «современникам» — страстные поиски своего «я» в сочетании со стремлением к новизне не могли не привести его в этот лагерь. Он сразу же был вовлечен в ту среду как значительная творческая и идейная сила. Но не следует преувеличивать влияние «асмовцев» на молодого композитора. Они не направляли, лишь поддерживали и поощряли его поиски, устремления, отчетливо определившиеся в его творчестве еще задолго до того.

«Современничество» явилось для Шостаковича переходным увлечением. Самолично убедившись в его несостоятельности, композитор оставил его ради реалистического искусства. Но это увлечение не было для Шостаковича заблуждением, а необходимостью поисков, желанием во всем разобраться и оценить, что так естественно для творца.

был их музыкальный язык. Так, постановщик спектакля «Прыжок через тень» писал: «По трудности — это бесподобная в музыкальной литературе вещь... Достаточно отметить то, что оркестр употребил несколько репетиций на изучение позиций для пальцев, а ряд опытных исполнителей отказались участвовать в спектакле». То же можно сказать и о других спектаклях. Да и герои этих произведений не могли импонировать советскому слушателю. Насильник и вор Джонни — герой оперы Кшенека — превозносился за свой цинизм как «молодое, бурлящее начало»; мистик и беспредметный мечтатель, бродящий по земле в поисках некоего «дальнего звона», который ему временами слышится,— герой оперы Шрекера.

Самой значительной и талантливой из них была опера А. Берга «Воццек». Несмотря на сложность и противоречивость музыки, она воспринимается как трагическое и правдивое повествование «о маленьком человеке» — солдате, забитом муштрой и доведенном до отчаяния и смерти.

ГЛАВА 7

Пути, утоптанные гладко,
Я пренебрег, я шел своим путем.

Н. Некрасов

В это сложное, противоречивое время и начинал свой творческий путь Дмитрий Шостакович.

Дерзкий, пытливый ум, чуткая, отзывчивая ко всему душа заставляли его быстро реагировать на все, что происходило вокруг. А юный возраст и свойственные юности увлеченность, порывистость и даже в какой-то мере бунтарский дух давали силы и решимость отправляться на поиски и открытия в искусстве новых, еще неведомых «земель».

Нельзя понять художника, не познав, почему и как он стал художником. Ибо черты его творчества восходят к человеческим чертам прежде всего: в творчестве человека заключена его индивидуальность, но не только она. И эпоха предъявляет творческой личности свои требования — тем более **такая** эпоха и **такой** личности.

Ему казалась заманчивой артистическая будущность — хотелось играть и играть бессмертные произведения великих композиторов. Ведь он был уже признанным пианистом, чьи выступления вызывали интерес и одобрение публики.

Но и будущность композитора манила к себе — начало было таким многообещающим. Он чувствовал, что своей музыкой может сказать людям многое о них самих, о красоте и сложности жизни.

Композитором Шостакович стал стихийно. Он просто не мог иначе проявить себя как личность, высказаться обо всем, что требовало своего проявления. И иного жизненного поприща для себя он не мыслил. Даже когда стал перед ним вопрос о его пианистической карьере. К тому времени слава его, всплеснувшись высоко, стала оседать, а талант мужать и набирать силу. Как всякий человек, он начинал жить с познания себя. А это невозможно, не познав себе подобных в окружающем мире. Этот двусторонний процесс очень сложен, и ему обязан Шостакович своими поисками, сомнениями и подчас срывами.

Успех Первой симфонии не помог юноше музыкально самоопределиться. Напротив, он сразу же — и, пожалуй, слишком горячо — начинает поиски новых для себя путей: пробовать себя в самых различных жанрах, формах — в опере, в симфонии, в об-

ласти вокальной лирики и инструментальной миниатюры. И это неудивительно — многие выдающиеся художники начинали так бурно и с такой неистовой жаждой творчества[1].

Интенсивность его восприятия жизни была поразительна — он черпал впечатления, образы, темы для своих произведений везде, где только было возможно: в величественном концертном зале филармонии, в дружеской беседе, за чтением книг, на шумных и оживленных улицах Ленинграда, особенно многолюдных во время празднеств, где как в калейдоскопе смешивались самые различные явления. И все многообразие жизненных впечатлений он подчинял своим творческим замыслам.

Эта интенсивность соответствовала его пытливости, пристальному вглядыванию, вслушиванию в окружающий мир. И потому самые различные явления — и не только в музыке — находили отражение в его произведениях: величавая трагедийность и уличные песенки, светлая романтическая лирика и едкий сарказм, а то и гротеск.

Не всегда отдавая себе строгий отчет в художественной значительности того или иного явления, не всегда успев благоразумно взвесить все «за» и «против», начинающий композитор со свойственным юности пылом стремился все постичь сам. К своей истине он шел не путем ее прямого утверждения, но путем отрицания многих других, уже сложившихся истин.

Во всем мне хочется дойти до самой сути
В работе, в поисках пути, в сердечной смуте.
Все время связывая нить судеб, открытий,
Жить, думать, чувствовать, творить, свершать открытья...

Возможно, не только возраст тому виной, но и особый склад натуры: большая самостоятельность, нежелание принимать на веру достижения других и использовать их опыт, стремление самому все испробовать, испытать — это ли не удел истинных творцов. Немалую роль сыграло и то, что в консерватории его интерес ко многим явлениям музыки — особенно современной — сдерживался. И познакомившись ближе с некоторыми произведениями современных западных композиторов, так называемых модернистов, юноша услышал в них нечто, хотя и не всегда созвучное его творческому «я», но в какой-то мере импонирующее ему.

---

[1] Так, двадцатидвухлетний Гоголь после первого же своего успеха — успеха «Вечеров на хуторе близ Диканьки» — задумывает работу над историческим романом и над комедией из чиновничьей жизни; вынашивает новые замыслы повестей, мечтает о труде «увесистом, великом, художническом», жаждет скорее написать «всеобщую историю и всеобщую географию... историю Малороссийскую и историю всемирную», собирает, записывает и изучает народные малороссийские песни.

Конечно, в произведениях Шостаковича этого первого, юношеского периода немало ребячливого, неустоявшегося. Но этим переболели многие талантливые художники.

«Я был простерт на гребнях волн абсурдных», — вспоминал о своей поэтической юности один из лучших поэтов нашего времени — Поль Элюар.

Появление великого художника зачастую связано с ломкой устоявшихся представлений об искусстве, о художественных традициях[1].

Немалое значение имела здесь и эпоха. «Новое время тревожно и беспокойно, — писал А. Блок. — Тот, кто поймет, что смысл человеческой жизни заключается в беспокойстве и тревоге, уже перестанет быть обывателем».

Не остался чужд Шостакович и экспрессионизму: подчеркнутая выразительность, эмоциональная напряженность, четкость, подчас даже резкая графичность музыкального письма — все это проявилось уже довольно отчетливо в Первой симфонии, а затем и в последующих его произведениях.

В те годы экспрессионизм был господствующим направлением на Западе — особенно в Германии, Бельгии, Австрии — в творчестве Хиндемита, Кшенека, Берга. Это направление, порожденное трагическими впечатлениями империалистической войны, крушением революций в Германии, Венгрии, разочарованиями интеллигенции в буржуазной действительности, выдвигает поколение «потерянных», послевоенных художников. Темой их творчества становится тема «маленького человека», его трагикомические приключения в том мире кризисов, войн, безработицы[2].

Но Шостакович, несмотря на молодость, объективен и знает цену искусству лучших представителей этого направления. Много хорошего, что было в их музыке, постиг он, с полной готовностью воспринимая одних из них как союзников в общих поисках, дру-

---

[1] Не так ли начинал и Пушкин, который даже передовых и просвещенных людей того времени мучил «своим даром, как привидение». Но это не мешало им понять его. «Чудесный талант! Какие стихи!»— восклицал Жуковский и объяснял самому Пушкину противоречивость своего отношения к нему.

...«Ты рожден быть великим поэтом... Но я ненавижу все, что ты написал возмутительного для порядка и нравственности». Эти смешанные чувства восторга и неприятия гения Пушкина еще лучше выразил Вяземский в письме к Тургеневу: «Надобно нам посадить его в желтый дом: не то этот бешеный сорванец всех нас заест, нас и отцов наших».

[2] Особенно правдиво и сочувственно запечатлел это в своем искусстве Чарли Чаплин, создав обобщенный образ деклассированного городского люмпена. Влияние этого художника заметно сказалось и на творчестве Шостаковича 20-х годов.

гим вынося строгие приговоры, не приемля их туманные идеи и экстравагантные изыски. Ибо при всей своей язвительной беспощадности, обличительной силе искания большинства из них были отравлены пессимизмом, что делало их социальный протест неполноценным.

Искусство Шостаковича значительно отличается от творчества западноевропейских экспрессионистов: ему чужды их индивидуализм, отсутствие положительных идеалов, столь характерные для этого направления, и проистекающее отсюда трагически искаженное видение мира.

Шостакович использует экспрессионизм лишь для более полного отображения действительности, для наибольшей эмоциональной выразительности. Это придает его произведениям ту огромную, ни с чем не сравнимую силу воздействия на слушателя, которая вызывает подчас чувство потрясенности.

Из всех композиторов-современников особенно близок ему был Прокофьев, с его скерцозностью, гротеском. В экспериментаторстве его Шостакович усматривал нечто родственное. Более того, многие творческие поиски Прокофьева в те годы были свойственны и Шостаковичу, хотя последний мог и не все знать о них — оба композитора вели эти поиски в одно время, но по-разному.

В не меньшей мере интересовали Шостаковича и достижения западноевропейских композиторов — Б. Бартока, П. Хиндемита, А. Онеггера, Б. Бриттена, Г. Малера. Последний вскоре стал для Шостаковича любимым композитором благодаря большой драматической экспрессии, эмоциональной насыщенности, контрастности музыкальных образов, порождающих соседство возвышенного и низменного, поэтического и банального, что становится характерно и для Шостаковича.

И все же устремленность к новому, современному, не ведет его к отказу от глубинных связей с русскими традициями, которые он впитал еще будучи в консерватории; чисто русские, национальные черты, являясь основным выразителем творческой натуры, направляли его творческий гений. И хотя велик был его интерес к западноевропейскому искусству и симпатии к самым различным явлениям этой культуры, преклонение перед русскими национальными гениями Мусоргского и Чайковского оказалось для него непреходящим. Их творчество — вот те нормы, по которым равнялся Шостакович и с которыми он соотносил свою работу и общее движение всей советской музыки.

От них у Шостаковича то лучшее, что свойственно ему: возвышенность, но не отрешенность; сердечность, сочувствие к человеку, но не сентиментальность; желание рассказать людям о бы-

те и бытии, о великом и смешном, и даже больше — о великости и неисчерпаемости окружающей жизни.

И это не было помехой для его оригинальности — он все субъективизировал, пропуская через свою «душу живу» (по выражению Белинского). Его рано проявившаяся индивидуальность несовместима была с каким-либо повторением вообще — не только чужого, но и своего. Пример тому — его симфонии, для каждой из которых он находит новые образы, мысли, новые формы.

Композиторский опыт других он включил в собственную художественную систему, переосмысливая все по-своему. И тем доказывая нерасторжимую связь с мировой музыкальной культурой и свою оригинальность, неповторимость. Все это способствовало становлению его творческой личности, утверждало его рано проявившуюся индивидуальность, определяло самобытность, яркость, неповторимость его творческой манеры.

Ибо традиции он воспринимал не только как талантливый ученик, но и как достойный продолжатель: сохранив свою самостоятельность, он пошел дальше своих учителей в открытии новых средств музыкальной выразительности, новых приемов композиторской техники и главное — новых музыкальных образов, порожденных условиями нового времени.

И потому его произведения тех лет не только эксперимент и блуждание в поисках новых истин, но и утверждение нового музыкального мышления и его выражения — языка.

Это стало наиболее очевидным теперь, в свете того полувекового опыта, которое приобрело советское искусство, и творчество Шостаковича в частности, и что позволяет теперь высвечивать в его произведениях 20-х годов новые грани.

То, что казалось раньше необычным, экстравагантным, спорным, давно уже перестало поражать всех своей необычностью и вошло в повседневный музыкальный быт, стало нормой.

К подлинному демократизму Шостакович пришел не сразу, не прямым путем, а после многих блужданий, когда убедился в их тщетности. Подчас его упрекали за использование в произведениях интонаций пошлых песенок, бытовавших в то время. Однажды он и сам признал, что «грешил» этим. Но едва ли можно считать «грехом» то, что художник стремился запечатлеть действительность такой, какой он видел ее.

Ведь даже А. Блок, поэт «тихой лиры», незадолго до того написал свою поэму «Двенадцать», в которой не только преобладает элемент городской частушки («Мы на горе всем буржуям Мировой пожар раздуем»), но встречаются подчас и жаргонные сло-

ва, не принятые до того в литературе, тем более в изысканном творчестве символистов[1].

А то время, когда Шостакович начинал свой путь и которое отображал в своем творчестве, и было именно таким: никогда еще, казалось, великое и смешное, благородное и низменное не было так тесно переплетено.

Да и так ли легко бывает — особенно в 20 лет — отличить мудрость от резонерства, дерзостное новаторство, ломающее привычные схемы, от анархического произвола, творческий вдохновенный порыв от мальчишеского задора.

Кто проведет грань, отделяющую мучительные поиски художника от безыдейных блужданий, художественную всеохватность, чуткость ко всему, восприимчивость от неразборчивости, всеядности. Особенно в то время, когда так много разрушалось, возрождалось на развалинах и рождалось заново.

Начало всего в движении. А движение — не только размеренная поступь, и не только вперед, к цели, которая к тому же не всегда ясна. Все стало очевидным лишь теперь, спустя десятилетия. «По дорогам прошлого легко мчаться, а в будущее продираешься с трудом, часто блуждая, и спросить, как лучше пройти, не у кого», — писал через много лет Илья Эренбург.

---

[1] В кругах русской интеллигенции это воспринималось как «необычайное явление»: «Блок пишет громкую, кричащую и гудящую поэму «Двенадцать», в которой учится у Маяковского. Это трагично, это вызывает слезы. Говорят, что эта поэма хороша. Я не знаю — я вижу, что Блок распинает себя на кресте революции, и я могу взирать на это только с ужасом и благоговением».

ГЛАВА 8

Вперед, заре навстречу,
Товарищи в борьбе!
Штыками и картечью
Проложим путь себе.

А. Безыменский.

Две последующие симфонии (1927—1929 гг.) занимают и в творчестве Шостаковича и в истории советской музыки особое место. Они явились первой попыткой композитора отразить революционную тематику в симфонической музыке. В них он впервые обратился к образам, проникнутым массовым энтузиазмом, гражданским пафосом, что нашло свое выражение и в последующих его симфониях — Седьмой, Одиннадцатой, Двенадцатой, Тринадцатой, песнях о мире 40-х годов, в оратории «Песнь о лесах»[1].

Написанные одна за другой (между ними перерыв около двух лет), Вторая и Третья симфонии Шостаковича приурочены к датам так называемого «красного календаря», т. е. к новым советским праздникам, и были исполнены в канун этих праздников. Обе они одночастны, свободны по форме, и обе завершаются хорами на слова современных пролетарских поэтов. В обеих симфониях автор стремился запечатлеть героику своей эпохи, обобщенную идею революции, используя сходные приемы музыкальной выразительности. Несмотря на оригинальность замысла, Шостакович отталкивался в них от динамичного искусства тех лет — музыкального театра, массовых действий, в которых порой участвовало до 30 тысяч человек! Отдельные эпизоды в этих симфониях напоминают характерные сцены из реальной жизни — митинги, массовки, весенние пейзажи, речи ораторов. Образный строй этих сцен покоряет своей звонкой жизнерадостностью, светлой праздничностью.

Но, несмотря на сходство, несомненно различие этих двух симфоний.

Вторая симфония — «Посвящение Октябрю» — была написана в 1927 году, и первое ее исполнение состоялось в дни празднования X годовщины Октября[1]. В музыке ее воплотились многие черты того времени с его многотысячными митингами, ораторскими выступлениями и активной самодеятельностью масс.

---

[1] Многие композиторы создали свои произведения к 10-летнему юбилею Советской власти («Октябрь» Н. Рославца, «Октябрь» Шилингера и другие). Но ни одно из них не оказалось достойным такой темы, не выдержало проверку временем. Симфонии же Шостаковича явились не только данью той эпохе, но и памятником ей, а потому они и сейчас, спустя почти полстолетия, слушаются с интересом.

Симфония была одобрительно встречена музыкальной общественностью. Ее хвалили представители РАПМ и АСМ. «Идея революции в «Октябре», — писал М. Гринберг, — дана в стремительном, динамически взрывчатом, громадном по размаху развертывании жизненных творческих сил»[1]. Очевидно, она импонировала многим своим новым содержанием, сочетающим чрезмерную сложность музыкального языка с простотой, доходящей порой до примитива, каким является хоровая декламация в финале на стихи А. Безыменского.

Третья симфония более привлекательна обилием песенных интонаций, большим размахом и широтой развития музыкального материала. И радостной приподнятостью, искренностью, теплотой чувств.

Если во Второй симфонии композитор создает серию отдельных эпизодов, носящих довольно обобщенный характер, то в Третьей — изображает панораму народного праздника.

Так, он остро чувствует и передает упругие ритмы, мелодическую напевность современных массовых песен, и звонкие, стремительно чередующиеся праздничные образы противостоят отдельным скорбным, порой даже мрачным эпизодам. Это усиливает светлую радостность, многокрасочность общего настроения.

Эти две симфонии отличаются от других произведений Шостаковича если не глубиной мысли, то широтой охвата современной жизни: быт, труд, досуг — вот их содержание. К тому же конкретность музыкальных образов, их яркость, простота делали эти симфонии демократичными и современными.

Таким образом, композитор уже тогда по-своему подходил к решению тех задач, которые стояли перед советским искусством и которые решали многие художники.

Здесь уместно отметить одну характерную особенность творческой натуры Шостаковича, проявившуюся уже тогда, в самом начале его композиторского пути. Вечная неудовлетворенность достигнутым, устремленность к новому, неизведанному сопровождали его на всем протяжении его жизни. И хотя встречалось немало неожиданностей, а порой и трудностей, композитор никогда не повторял пройденного, уже однажды найденного, даже если оно было очень удачным.

Его отход от мира счастливо найденных музыкальных образов, — который так удачно проявился в Первой симфонии, — вполне закономерен.

Герой его Второй и Третьей симфоний — пытливый и романтически настроенный, отвергающий прописные истины, желающий — как это свойственно юности — все испробовать, во всем

[1] «Музыка и революция» № 11, 1927.

разобраться сам. Такова была та бурная, ищущая эпоха 20-х годов, когда живы были поэтические лозунги революционных поэтов:

Больше дерзости святой!
Выше факел подымайте,
В душах пламя зажигайте,
Ошибайтесь, но дерзайте!

И люди дерзали. И ошибались тоже.

Таких симфоний, как Вторая, Третья, — ни по содержанию, ни по строению — в истории музыки еще не встречалось. Они могли быть созданы только в то необычное время, когда обновление путей в искусстве считалось едва ли не главной, первоочередной задачей. Много необычного, спорного заключено в них — многие поиски тех лет: революционная романтика, пафос переустройства мира, романтическая устремленность в будущее.

И если эти симфонии лишены настоящей, глубокой эмоциональности, интереса к человеческой личности, — что было вообще характерно для искусства той эпохи, — то свободны они и от той пошлости, вульгарного примитивизма, что господствовали порой в определенных музыкальных кругах. Совсем в ином ключе написаны эти симфонии — пусть не очень уж проникновенном, углубленном, но зато в них такое яркое, интенсивное увлечение жизнью и искренний интерес к ней. И потому колорит этих произведений поражает сочностью оркестровых красок, сочетанием изобразительных приемов и поисками большей выразительности музыкального языка.

И даже своим художественным несовершенством, незрелостью подтверждают они стремление композитора к актуальности, злободневности, связи с той эпохой — аскетичной и суровой.

* * *

Три первые симфонии Шостаковича по-разному запечатлели окружающую действительность. То был реальный мир, увиденный сквозь мечту, а подчас и мечта, казавшаяся реальностью.

Они отражают поиски композитором своего музыкального языка, определенных композиционных приемов — всего того, что впоследствии составило тот неповторимый комплекс, который зовется «стилем Шостаковича». Дальнейшие его произведения позволяют наблюдать — как складывался этот стиль, что было отринуто от найденного, что нового потребовалось для утверждения самобытности его, в каком направлении шли поиски.

После Второй и Третьей симфоний композитор, как бы понимая их незрелость, надолго отходит от жанра симфонии, хотя симфоническую музыку — для театра и кино — пишет охотно.

ГЛАВА 9

Как мир меняется и как я сам
меняюсь,
Лишь именем одним я называюсь.
На самом деле то, что именуют мной,
Не я один. Нас много. Я — живой.

Н. Заболоцкий

Поражает разнообразие творческих интересов начинающего композитора, проявившееся в первое десятилетие после окончания консерватории: не верится, как мог один человек написать такие противоположные по содержанию произведения, как простые, безыскусные песенки из кинофильмов («Встречный», из кинотрилогии о Максиме, «Златые горы») — и сложную для восприятия оперу «Нос»; Вторую и Третью симфонии — и утонченные, изысканные романсы на слова японских поэтов; трагедийную оперу «Катерина Измайлова» — и легкие, веселые, с незатейливым сюжетом балеты; музыку к различным драматическим спектаклям — среди них такие, как «Гамлет» Шекспира и «Клоп» Маяковского.

В этих произведениях проявился его жадный интерес к жизни, глубина интеллекта, широта творческих интересов — казалось, дальнейшее его развитие без удовлетворения всего этого многообразия духовных потребностей невозможно.

В таком многообразии творческих устремлений можно заметить основные, определяющие для Шостаковича тех лет линии: дерзкое новаторство, смелый поиск в симфониях, в операх и простота, доступность в песнях, балетах. Также противостоят друг другу и образы глубокие, трагедийные и комедийные, сатирически-обличительные, зерна которых заложены еще в консерваторских его произведениях — Сюите для двух фортепиано и в Баснях.

Таким образом, с самого начала творчество Шостаковича находилось как бы на перекрестке различных творческих линий, направлений, жанров, развивающихся в советской музыке.

Сочинял он легко и быстро, поражая окружающих неуемностью своей фантазии и вместе с тем большой дисциплиной в подходе к творчеству как к труду. «Помню однажды, около 1930 года, в связи с заказом Вахтанговского театра на музыку к спектаклю «Гамлет»,— вспоминает композитор В. Я. Шебалин,— Дмитрий Дмитриевич приехал в Москву и остановился у меня в Знаменском переулке. После обеда я прилег отдохнуть, а Дмитрий Дмитриевич сел поработать. Через час он объявил, что написал «несколько номерков», и сыграл их: один другого лучше!»

Эта легкость, непринужденность, с какой Шостакович создавал свои произведения, вызывала восторженное почитание тех, кто знал его. Друзья композитора видели в молодом расцветающем таланте надежду русской музыки и не могли не преклоняться перед его удивительной одаренностью в сочетании с большой работоспособностью.

Пробуя себя в самых различных областях музыки, он во всем стремился найти и утвердить новые формы, приемы, присущие определенным жанрам и ранее не использованные другими композиторами, расширить рамки выразительных возможностей музыки, восставая против предвзятости и рутины. Он понимал, что это неизбежно связано с поисками своего стиля, своего творческого «я» — основы всякой личности вообще, творческой — тем более. И для выражения этой личности необходим был свой язык, свой неповторимый творческий почерк.

Но как найти их? Какими они должны быть? Вряд ли в декларациях «пролеткультовцев» можно было получить ответ хоть на один из этих вопросов — такие «наставники» могли лишь оттолкнуть талантливого юношу. Оттолкнуть, но куда? Не в мир ли пошлых песенок, рассчитанных на самые низменные вкусы нэпманов и их подруг? Правда, авторам подобной «композиторской» продукции покровительствовала такая, казалось бы, авторитетная организация, как редакция и издательство Музсектора МОНО (Московского отдела народного образования). Но к чести юного композитора надо признать, что он достойно миновал соблазны легкого заработка и не принял участия в погоне за дешевым успехом, пренебрег выгодой подобного предприятия, хотя материальная необеспеченность по-прежнему преследовала его.

В конце 20-х годов Шостакович начинает сотрудничать с некоторыми театральными режиссерами и кинорежиссерами — музыкально оформляет драматические спектакли и кинофильмы тех лет. От него требовалась музыка самая разнообразная, и это отвечало его стремлениям. Он чувствовал необходимость пробовать себя в самых различных жанрах и формах.

Разные эпохи, разных людей, их чувства и настроения отображали фильмы, музыкально оформленные Шостаковичем. Здесь и такие, как «Новый Вавилон», показывающий Парижскую коммуну, и «Златые горы» из жизни дореволюционной России. Различны по характеру и оркестровые эпизоды, созданные им для кинофильмов,— небольшие монологи, которым автор придает особую выразительность, экспрессию (как, например, соло фагота в кинофильме «Одна»); и развернутые оркестровые пьесы, выросшие из мелодий известных революционных песен. Так, из «Марсельезы» родился симфонический эпизод, рисующий баррикадные

бои в кинофильме «Возвращение Максима», а из песни «Вы жертвою пали» вырос трагический финал кинокартины «Великий гражданин».

Композитор стремился не только отобразить в музыке эпоху, ее определенные черты, но и верно передать национальный колорит, точно охарактеризовать музыкой отдельных героев и драматические ситуации, связанные с ними.

Интересны песни рабочих окраин, которые композитор ввел в кинофильм «Человек с ружьем» («Тучи над городом встали»), и в кинотрилогию о Максиме («Крутится, вертится шар голубой»). Они не только верно передавали аромат эпохи, но и прочно вошли в музыкальный быт 30-х годов.

Особой заслугой Шостаковича является то, что он первым из советских композиторов ввел в кинофильм песню как лейтмотив, то есть музыкальное воплощение определенной мысли, настроения, характеристики действующего лица или группы лиц. Так, например, лейтмотивом кинофильма «Одна» становится мелодия песни героини «Какая хорошая будет жизнь», в кинофильме «Встречный» таким лейтмотивом является знаменитая «Утренняя песня» (или «Песня о встречном»), рисующая коллективный образ молодых рабочих. Эта песня во многом предвосхитила замечательные песни Дунаевского, стимулировав его творчество. Он сам не раз отмечал заслуги Шостаковича-песенника. «В картине «Встречный», — писал он, — композитор Шостакович создал подлинно массовую песню, живущую и поныне. Эта песня принципиально важна тем, что она выражает идею фильма, чувства действующих в нем людей, перекликаясь с чувствами людей, сидящих в зале»[1].

Прекрасная, напевная мелодия этой песни, ее упругий, волевой ритм, светлый, радостный характер так полно выражали свою эпоху — эпоху строительства новой жизни, что песня стала ее знаменем, символом. Она легко перешагнула границы и вскоре зазвучала во всех странах Европы, где ее быстро «присвоили», забыв об авторе. «Да, это наша песня,— сказали там однажды одному из наших композиторов.— Но, кажется, у вас в России тоже есть что-то похожее... Кажется...»

В Швейцарии она стала свадебной песней, а в 1948 году, наделенная новым текстом, была объявлена Гимном ООН.

Интересной для молодого композитора была и работа в драматических театрах — Ленинградском ТРАМе, Московском театре имени Вахтангова и в театре Мейерхольда. Эти театры очень

---

[1] Об отношении И. О. Дунаевского к Шостаковичу вспоминает и В. П. Соловьев-Седой: «Исаак Осипович не переставал восхищаться дарованием Дмитрия Дмитриевича Шостаковича».

различны по своим творческим установкам. Но работа в них в равной мере привлекала композитора возможностью пробовать себя в различных жанрах, экспериментировать.

Ленинградский театр рабочей молодежи — ТРАМ — представлял собой по сути самодеятельный народный театр. Участники его труппы — рабочие — ставили целью пропаганду пьес только современного содержания. Это выделяло ТРАМ среди других и делало его своеобразной творческой лабораторией советской драматургии.

В труппе Московского театра имени Вахтангова уже тогда было немало талантливых профессиональных актеров. Естественно, уровень спектаклей этих двух театров был различным, но сама атмосфера поисков новых путей, новых средств выразительности делала работу в театре интересной.

Конечно, далеко не всегда эти поиски давали положительные результаты, и многие из них давно и заслуженно забыты.

Так, среди спектаклей театра имени Вахтангова выделялась постановка Акимова трагедии Шекспира «Гамлет». Стремясь осовременить ее сюжет, насытить его социальным содержанием, постановщик ввел много «новшеств», которые оказались нежизнеспособными. Но замечательная музыка Шостаковича пережила спектакль и теперь, в наши дни, звучит современно и производит глубокое впечатление. Композитор словно бы не заметил «измышлений» постановщиков и написал музыку, соответствующую высокой трагедии Шекспира.

В этой музыке он, вопреки режиссерской воле, по-своему — глубоко и проникновенно отобразил мир шекспировских образов: величавое и торжественное шествие в суровом звучании хорального Реквиема; прозрачная Колыбельная; грациозные придворные танцы; стилизованная песенка Офелии.

Особенно глубоко впечатляет Реквием — траурный марш, сопровождавший похороны Офелии. В этой музыке композитор использовал мелодию средневекового католического песнопения — Диес Ире (День гнева), тема которого благодаря мрачной трагедийности и суровой отрешенности не раз использовалась композиторами прошлого (Берлиозом, Листом, Чайковским, Рахманиновым) как символ смерти. Обращались к ней и советские композиторы — Мясковский, Хачатурян, Кабалевский, в том числе и Шостакович. И не однажды. Почти через сорок лет после создания Реквиема к «Гамлету» он написал одно из трагедийных своих произведений — Четырнадцатую симфонию, в которой также использовал — хотя и в несколько завуалированной форме — эту тему.

Не менее значительной для Шостаковича оказалась постановка

Мейерхольдом «феерической комедии» Маяковского «Клоп». Этот спектакль оказался выдающимся явлением в театральной жизни Москвы. Художественное оформление художников Кукрыниксов было под стать и замечательному актерскому ансамблю (роль Присыпкина исполнял молодой Игорь Ильинский). Сам Маяковский был ассистентом режиссера-постановщика. Он проводил с актерами репетиции, читал те или иные стихи и призывал: «Вы ничего не играйте. Вы читайте Маяковского и больше ничего». Интересны были встречи и беседы замечательного поэта с композитором. Шостакович впоследствии тепло вспоминал об этом: «Я наивно думал, что Маяковский в жизни, в повседневном быту оставался таким же, каким он был на трибуне. Но Маяковский поразил меня своей мягкостью, просто очень большой воспитанностью... Это был очень мягкий, приятный, внимательный человек. Он любил больше слушать, чем говорить... В последующем разговоре выяснилось, что Маяковский с... большим удовольствием слушает Шопена, Листа, Скрябина...»

«Не берусь судить,— пишет он далее,— понравилась ли Маяковскому моя музыка или нет, он ее прослушал и кратко сказал: «В общем, подходит!» Эти слова я воспринял как одобрение, ибо Маяковский был человеком очень прямым и лицемерных комплиментов не делал».

Мейерхольд был тоже высокого мнения о музыке Шостаковича к этой постановке — острой, ироничной. «Это для прочистки мозгов»,— говорил он, имея в виду своих будущих зрителей.

Однажды,— по воспоминаниям Кукрыниксов, — Шостакович «по рассеянности потерял где-то в театре ноты с маршем для антракта, привезенные из Ленинграда. Видя бледного, расстроенного Шостаковича, Мейерхольд по-отечески старался его утешить, говоря, что в крайнем случае и без марша обойдется. Ноты все же нашлись, и Мейерхольд ласково обнимал любимого Митеньку».

Таким образом, близкое общение с театром, его наиболее интересными деятелями, увлеченные поиски новых путей давали молодому композитору богатую пищу для творческого воображения, для дальнейшей деятельности.

Но постепенно он начинает осознавать ту подчиненную роль, которая отводилась музыке в театре. Долго зрело в композиторе недовольство. И, наконец, он выступил в печати. Его нашумевшая статья, названная им «Декларация обязанностей композитора», нашла горячий отклик в музыкальных и театральных кругах. В ней он писал: «Вся работа во всех драматических театрах и звуковых кино — издавна заштампована. Музыка играет там роль акцента «отчаяния» и «восторга». Имеются определенные «стандартные» номера в музыке: удар в барабан при входе нового

героя, «бодрый» и «зарядный» танец положительных героев, фокстрот для «разложения» и «бодрая» музыка для благополучного финала. Вот «материал» для творчества композитора.

Нельзя, преступно перед советской музыкой... сводить роль музыки к голому приспособлению под вкус и творческий метод театра, часто плохой и позорный («Условно убитый» в Мюзик-холле)».

Вот эта-то постановка — «Условно убитый»,— которую музыкально оформил Шостакович, и послужила поводом к его выступлению; написав к ней несколько музыкальных номеров, он и не предполагал о целях, которым будет служить его музыка. Пестрое, почти балаганное представление было рассчитано на самые отсталые вкусы. Неудивительно, что статья сыграла положительную роль уже тем, что обратила внимание музыкальной и театральной общественности на тот штамп, а подчас и пошлость, какие еще царили тогда на театральных подмостках.

Интересно отметить, что музыка для театра и кино занимает место как бы на перекрестке двух музыкальных линий в творчестве Шостаковича — инструментальной (симфонии, концерты, пьесы и циклы для фортепиано...) и сценической (оперы, балеты). Эти линии как бы слились воедино на время, а после, взаимно обогащенные, пошли в своем развитии дальше, опять порознь.

В дальнейшем на протяжении 30—40-х годов симфонии Шостаковича все больше приобретают черты оперности, театральности, конкретности музыкальных образов. А его музыкально-сценические произведения все больше проникаются принципами симфонизма. И не только в смысле более богатого и разнообразного использования оркестра, его тембров, но и в смысле единства развития музыкальных мыслей на протяжении целого произведения. Это прежде всего относится к его прекрасной и глубокой опере «Катерина Измайлова», созданной в начале 30-х годов.

ГЛАВА 10

> То, что бывает, найдите небывальщиной,
> То, что не диво, пусть вас удивит,
> То, что привычно, найдите непостижимым,
> То, что узаконено, осознайте как непорядок,
> А, осознав непорядок,
> Примите меры!
>
> *Б. Брехт*

В середине 20-х годов большое место в творчестве многих художников — русских и западноевропейских — занимает сатира на буржуазный город, городской быт. Эти настроения оказались созвучны и Шостаковичу — в его творчестве они приобретают совершенно оригинальное выражение. В тот период его музыка заметно приобретает остро критическую, порой даже сатирическую окрашенность, зачатки чего проявились еще в консерваторские годы, в его баснях на слова Крылова. Теперь же, в 1927 году, он создает фортепианный цикл — «Афоризмы», — который в большой мере раскрывает направленность его творчества. Это — прежде всего стремление к новизне, ради которой отрицаются старые устоявшиеся трафареты жанров, форм. Причем отрицаются с помощью пародии, насмешки, и вместе с тем им придается новое урбанистическое содержание.

«Афоризмы» — образец дерзкого ниспровергательства, юношеского озорства, стремления во что бы то ни стало отойти от общепринятых норм инструментальной музыки. Так, например, в «Ноктюрне», одной из пьес сборника, вместо отображения поэтической картины ночной природы или психологически углубленного настроения (как то принято было у композиторов-романтиков) звучит подчеркнуто резкая музыка. Возможно, это картина современного ночного города, в котором нет места ни сосредоточенному раздумью, навеянному образами ночной природы, ни самой этой природы — шум огромного города заглушает все.

Столь же необычно трактованы и другие пьесы, например: «Похоронный марш», где передается не общее скорбное настроение — как у Бетховена или Шопена,— а рисуется средствами музыки картина несогласного шествия людской толпы, где каждый — сам по себе; «Легенда», рассказанная безразличной скороговоркой и оттого потерявшая свой поэтический смысл.

Это отрицание старых романтических традиций, сочетавших высокую поэтизацию человеческих чувств и поэтическое воспевание природы, было характерно для искусства и литературы 20-х годов. Именно тогда на арену художественной жизни вышло новое поколение, требовавшее для самовыражения иных форм, иного языка.

Не исключено, что этот фортепианный цикл создавался Шостаковичем с целью ошеломить слушателей, охотно принимавших привычное, устоявшееся и «лягавших новизну». Или просто отрицать старое с целью утвердить новое, современное. Ведь своим искусством он не только «отменял» или разрушал, в частности, романтические или импрессионистские традиции, но и предвосхищал новые формы, новые образы, которые впоследствии стали основополагающими для советской музыки.

А тогда, в 1927 году, окончив этот фортепианный цикл, композитор уже работал над первой оперой «Нос» на сюжет Гоголя.

Если во Второй и Третьей симфониях композитор старался воспроизвести в музыке чисто внешние впечатления от новой жизни, то здесь он выражает внутренний мир своих героев, исходя из желания осмеять их, пригвоздить к позорному столбу за обывательскую никчемность, пошлую мещанскую сущность. Это как бы сознательный антипсихологизм, явившийся своеобразной реакцией на тот интеллигентский психологизм, который господствовал в дореволюционном искусстве, литературе.

Обращение к Гоголю сыграло важную роль в творческом развитии Шостаковича — оно во многом проявило и своеобразие его творческой натуры и оригинальность устремлений.

Несмотря на сюжет более чем столетней давности, творческие устремления Шостаковича питали противоречия современной ему жизни — старого оставалось еще немало, и старые пороки, принимая подчас новые формы, утверждали себя и в новой действительности, особенно в быту.

Нэп вынес на поверхность все то низменное, пошлое, что казалось, уже навсегда кануло в прошлое. С горькой иронией писали современники о торжестве «хозяев еды», негодуя на то, что «брюхо было не только реабилитировано, но и возвеличено». Частные лавочки, магазины, рестораны, пивные — «с фокстротом, с русским хором, с цыганами, с балалайкой, просто с мордобоем» — заявляли о себе громко и решительно. «В годы нэпа нас потрясала, доводила до отчаяния живучесть мещанства», — вспоминал о том времени Илья Эренбург.

Это порождает особое направление в искусстве, литературе: сатира, гипербола, доходящая до гротеска, становятся едва ли не основным оружием советских художников в борьбе с мещанскими вкусами[1].

[1] Фельетоны М. Кольцова, рассказы, повести М. Зощенко, А. Толстого («Голубые города», «Похождения Невзорова, или Ибикус»), Ф. Гладкова («Головоногий человек», «Непорочный черт», «Вдохновенный гусь»), В. Катаева («Растратчики»). Особо выделялись гротескно-сатирические образы в поэзии и драматургии В. Маяковского «Мистерия-буфф», «Баня», «Клоп» и др.

И вместе с тем некоторые считали смех «ненужным физиологическим придатком».

Немалое мужество нужно было иметь композитору, чтобы вступить в спор — не на словах, а на деле — с противниками сатиры. Тем более в музыке. Он не рассчитывал ни на успех (в чем не ошибся), ни даже на то, что она будет понята большинством современников. И тем не менее он писал, выражая себя,— как требовала того его творческая индивидуальность.

Опера «Нос» — произведение новаторское, экспериментальное и во многом спорное. Эта своеобразная музыкальная комедия возникла не столько из усвоения, сколько из преодоления, отрицания старых традиций. Юный автор смело ломает в ней шаблоны характеров и ситуаций, насыщая ее новым содержанием.

Он отходит от каких бы то ни было предвзятых схем, процветавших раньше на оперных подмостках, — все в ней ново: нравы, типы, быт. И утвердившееся еще в некоторых произведениях Гоголя восприятие жизни как всеобщей путаницы, проистекающей из комического смешения абсурдного и осмысленного, призрачного и реального.

В опере «Нос» наиболее полно находят выражение творческие поиски композитора тех лет: все усиливающийся интерес к гротеску как средству большой художественной выразительности, незлобивая ирония, насмешка над человеческими слабостями и пороками; их шаржирование, окарикатуренное изображение.

Здесь Шостакович предстал как художник, умеющий правдиво раскрыть сущность действительности через преувеличение отдельных ее сторон. Для этого потребовалось создание ситуаций самих по себе фантастических, невозможных, но раскрывающих наиболее значительные, типичные пороки человеческой природы. В этом композитор оказался наиболее близок великим художникам прошлого — Гойе, Домье, отчасти писателю-романтику Гофману. И, уж конечно, самое большое влияние на него оказали русские писатели-сатирики — Гоголь, Салтыков-Щедрин. Оба они любили выбирать необычные, фантастические ситуации («История одного города», «Помпадуры и помпадурши», «Современная идиллия», «Сказки» — Салтыкова-Щедрина или «Нос», «Портрет», «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — Гоголя), для того чтобы ярче выявить действительную сущность того или иного явления.

И вместе с тем в опере уже довольно определенно проявилось тяготение композитора к жизненной достоверности человеческих типов, психологических переживаний. В этом Шостакович оказался наиболее близок Мусоргскому. Да и сама идея обращения к Гоголю исходит из связей именно с этим композитором, который

в начале творческого пути — в 60-е годы прошлого века — писал оперу «Женитьба», используя для нее прозаический текст гоголевской комедии.

Причем связь с Мусоргским проявилась не во внешнем подражании, а в творческом усвоении отдельных его приемов — в господстве речитативов, в стремлении приблизиться к живой разговорной речи, в мастерском овладении бытовой комической деталью. Достоверность этих деталей, которыми изобилует опера, нужна автору, чтобы подчеркнуть абсурдность деяний героев, чтобы в процессе развития сюжета довести отрицательные жизненные явления до гротеска.

С едким сарказмом и горечью обличает композитор глупость, пошлость. И естественно, что лучшим способом для их изображения и обличения был метод гротеска.

Поскольку небольшая повесть Гоголя не давала возможности для глубокого и всестороннего показа различных персонажей, композитор использовал отдельные сюжетные линии из других произведений Гоголя — «Записок сумасшедшего», «Страшной мести», «Портрета», а также текст песенки Смердякова из романа Достоевского «Братья Карамазовы» (ее поет в опере лакей Иван, «плюя в потолок и играя на балалайке» — «Непобедимой силой привержен я к милой»).

Несмотря на кажущуюся пестроту, либретто получилось цельным и однородным, а действующие лица, которых сам Гоголь называл «существователями», на протяжении трех актов живут и действуют согласно законам своей морали. Все они отлично уживаются в этом произведении.

В первой же своей опере Шостакович проявил себя тонким психологом. Двумя-тремя штрихами он передает «движения души» своих героев, их характер и чувства, владеющие ими в данный момент, часто едва уловимые оттенки настроений. Но поскольку персонажи оперы примитивны, то здесь тоже заключены некоторая утрировка, элементы гротеска.

В опере «Нос» отражен мирок заурядной обывательской жизни, духовной серости, эгоизма. И композитор средствами музыки живописует образы людей — то нагло развязных, то пришибленных, но равно мелких, поглощенных бессмысленной суетой вокруг своих серых, будничных интересов.

Характеры в этой опере даны в исключительной, необычной ситуации, что подчеркивает их обыденность.

Образ главного героя — майора Ковалева — колоритен и психологически убедителен. Этот самодовольный, полный преувеличенного достоинства пошляк, проснувшись однажды утром, не обнаружил на лице своем носа. Его трагикомические переживания

и составляют основу сюжета. Но это не высокий комизм Дон-Кихота, а нечто нарочито приземленное, бескрылое не только в своем реальном существовании, но и в притязаниях.

Парадоксальная ситуация, когда «нормальный обыватель» выбрасывается из нормы, оказывается неспособной изменить его психику и призвана выявить ограниченность, ординарность и героя, и его окружения; более резко очертить их потенциальные духовные «возможности». И попутно с этим «высветить» характеры эпизодических лиц: грозного Квартального — вымогателя и взяточника, жалкого Цирюльника и других мирных обывателей петербургской окраины, которые даже самое немыслимое событие с большой легкостью переносят в сферу своих обычных представлений и обязанностей.

Такая характеристика обыденного путем включения его в сферу необычного позволяет композитору насытить оперу остро сатирическим содержанием. Причем фантастичность сюжета здесь не отказ от реальности, а лишь новая форма ее существования. Ибо повествование, переведенное в сферу комедийных и даже фантастических образов, не разрушает реальный мир, в котором живут действующие лица.

Особый комедийный эффект здесь заключен в контрасте между исключительностью происшествия и обыденностью героя и его среды. И эта «концепция всеобщего осмеяния», нигилистического пародирования и гротеска — не от моды на них, а от эпохи, их породившей[1].

Как и Гоголь, Шостакович использует в опере два пласта и метода социальной сатиры: первый — сатирический гротеск наличествует в тех сценах оперы, которые относятся к майору Ковалеву и его Носу; второй — бытовая сатира на чиновничий Петербург, служащий фоном для фантастических приключений героя. На этом будничном, сером фоне и появляются гротескные образы, неотступно напоминая об ограниченности, неприглядности этой жизни.

Музыкальный язык, которым изъясняются персонажи,— богат и интересен. Гибко и точно следуя за текстом, за изгибами человеческих чувств, он явно приближается к обычной разговорной речи, а порой и просто становится ею. В нем удачно сочетаются особенности современной музыки (атональность, гротеск, своеобразные приемы оркестрового письма) и традиции комической оперы (яркая буффонадность, разговорные диалоги, стремительно развивающееся действие, характерность ансамблей, использование

---

[1] (Здесь интересно провести параллель с литературным героем, появившимся в те годы,— Остапом Бендером, самобытность, незаурядность натуры и устремления которого так комически не совмещаются с обыденностью ситуаций, в которые он попадает.)

танцевальных жанров — польки, галопа, вальса, хотя и гротескно измененных).

Все эти приемы служат не только комедийному эффекту, но и разоблачению пошлости, скудоумия героев оперы.

Особенно интересны ансамбли, где различные, не связанные между собой мелодические линии развиваются независимо, самостоятельно и, будучи близки к разговорной речи, выражают самые разнообразные чувства персонажей.

Это еще более усиливает, подчеркивает комедийный характер оперы. Здесь и объяснения Ковалева с его Носом, приобретшим человеческий облик (объяснение происходит в Казанском соборе, на фоне богослужения, сопровождаемого культовой музыкой), и разговор мятущегося, взволнованного Ковалева с величественным и преисполненным достоинства Квартальным. (Последний появляется в начале оперы под торжественные звуки тамтама, а в конце оперы неожиданно развенчивается — униженно жалуется Ковалеву на свои житейские трудности, домогаясь взятки.)

Особенно интересен октет дворников из 5-й картины. Текст его — самые различные объявления из газет, произносимые нараспев, одновременно.

Выделяется и другой ансамбль, еще более необычайный по своей условности, квартет из 8-й картины. Здесь в одновременности соединены два события: письмо Ковалева к знакомой девице Подточиной, которое он сочиняет со своим другом, и ее ответ ему, сочиняемый совместно с матерью. Несмотря на некоторое благообразие музыки — слов понять невозможно. И лишь последняя реплика одного из участников звучит отчетливо и внушительно — «Только черт разберет это!».

Большая роль отводится в опере оркестру, который нередко как бы договаривает за героев, обрисовывает их состояние. Интересны антракты, раскрывающие содержание картин,— то «психологически насыщенные», передающие страдания Ковалева, то моторные, динамичные, иллюстративного характера. Есть немало и других примеров, где роль оркестра особенно велика, ибо он зачастую больше, чем вокальные партии, раскрывает характеры героев.

Это то, что в дальнейшем творчестве Шостаковича нашло свое продолжение и развитие.

Музыкальный язык и драматургия оперы «Нос» довольно сложны, но вполне оправданны в определенных драматических ситуациях. Намеренно отказывается автор и от использования привычных оперных форм, от сладкозвучных напевных мелодий — все это усложняло восприятие оперы неподготовленным слушателем. А «низменный», бытовой сюжет, издевка над мещанством,

в которой легко можно усмотреть связи с нелюбимым тогда в некоторых кругах Маяковским,— делали оперу предметом злых нападок.

К тому же поиски новых средств выразительности порой заводили композитора довольно далеко от общепринятых норм, и потому опере в большой мере свойственны дерзость, озорство и экспериментаторство. То были юношеские увлечения и, возможно, преувеличения. А также желание творца — своеобразного и неповторимого — высказать себя именно таким образом. Да и гоголевский сюжет давал много поводов для преувеличения комедийных ситуаций, для гротескного изображения действительности.

Сам композитор понимал это и стремился отвоевать законное право на смех в так называемой «серьезной музыке». Свидетельство тому — его музыка к кинофильмам «Новый Вавилон», «Златые горы», к драматическим пьесам «Клоп», «Правь, Британия!» и другие произведения, которые он написал в 20-е годы. Вселять в человека бодрое, радостное настроение — это, по мысли композитора, тоже благородная задача искусства.

«Что считать человеческой эмоцией?— писал он тогда.— Неужели только лирику, только печаль, только трагедию? Разве смех не имеет права на этот благородный титул?» И смех утверждает себя в его произведениях. Причем оттенки его весьма разнообразны: здесь и безобидная шутка, и добродушная, незлобивая усмешка, и злая ирония, переходящая в сарказм, гротеск.

Конечно, смех — не единственная, но одна из возможных форм осмысления и художественного воспроизведения жизни[1].

Опера «Нос» уже потому прогрессивна, что, показывая и высмеивая зло, она утверждает в нас некие моральные ценности, хотя, подобно Гоголю, Шостакович не выводит в ней никакого положительного идеала. Это в свое время вызывало немало нареканий в адрес автора от любителей «мораль пущать» (по выражению М. Горького). Тогда считалось, что каждое произведение должно завершаться «бодрым финалом» с торжеством положительного начала[2].

---

[1] Когда-то еще Лессинг писал: «Скупой» Мольера не исправил ни одного скряги, но принес пользу. Истинное назначение комедии не в исправлении неисправимых, «неизлечимых больных», а в укреплении «силы здоровых». Ее истинная польза, общая для всех, заключается в самом смехе, в упражнении нашей способности подмечать смешное, легко и быстро раскрывать его под разными масками».

[2] Так, например, был переделан финал оперы «Золотой петушок» Римского-Корсакова. Вопреки музыке, передающей растерянность народа, потрясенного нелепой смертью царя Додона, хор на сцене радостно скандирует: «Жить мы будем без царя!»

Для творчества Шостаковича опера «Нос» имела большое значение. Работа над ней помогла найти многие стилевые приемы, выразительные особенности музыкального языка, которые впоследствии сыграли немалую роль при создании второй оперы — «Катерина Измайлова», последующих симфоний, камерных ансамблей.

При появлении на сцене в 1928 году эта опера вызвала острую дискуссию в музыкальных кругах. И хотя в оценке ее преобладали положительные отзывы (в выступлениях таких выдающихся музыковедов, как И. Соллертинский, В. Богданов-Березовский, В. Беляев, В. Будяковский), она все же была снята с постановки и предана забвенью. С тех пор она если и упоминалась где-либо, то только лишь как произведение экспериментальное, даже порочное. Это — неверная, однобокая оценка. Свидетельство тому — ее постановка в Дюссельдорфе, в 60-е годы, которая вызвала большой интерес. А сюита из отдельных номеров оперы украсила собой музыкальный праздник в Польше — «Варшавская осень 1964 года».

Особенно интересной ее постановка оказалась во Флоренции, которую осуществил крупнейший итальянский режиссер Эдуардо де Филиппо. Через два года он повторил эту постановку в Риме. Афиши тогда извещали: «Римский оперный театр имеет честь представить в нынешнем сезоне оперу «Нос» Дмитрия Шостаковича». Большой интерес к этой опере у римлян и туристов (а последних в Италии множество) побудили постановщиков — Эдуардо де Филиппо, художника Нино Маккари и дирижера Бруно Бартолетти давать интервью любознательным журналистам, отвечая на многочисленные их вопросы. На один из таких вопросов Э. де Филиппо сказал: «Для меня постановка оперы «Нос» не представляла трудных проблем. По существу, я повторяю то, что было сделано два года назад, когда впервые довелось мне ставить «Нос» во время фестиваля «Флорентийский май». Вообще я стремлюсь избегать слишком личной трактовки оперного спектакля: его единственным творцом является композитор».

Это глубокое уважение маститого режиссера к творчеству Шостаковича объясняется большой популярностью его музыки в Италии[1].

Интересно была поставлена опера «Нос» и в Берлине, в 1969 году. В партитуре оперы не было ничего изменено, и композитор сам участвовал в подготовке этого спектакля.

---

[1] «В любом итальянском сезоне Дм. Шостакович — один из самых исполняемых композиторов». Так пишут музыкальные критики. И в самом деле, его музыка звучала в симфонических концертах Турина, Милана, Венеции, Болоньи. Выпустили новые грампластинки с записями его произведений. Снова заговорили о постановке оперы «Катерина Измайлова», уже имевшей здесь успех огромный.

Но, конечно, наибольший интерес для нас представляет постановка оперы в Москве, на сцене Московского камерного музыкального театра (дирижер — Г. Рождественский, режиссер — Б. Покровский).

Артисты показали очень своеобразный спектакль-игру. Сцена — без занавеса и декораций. Во время действия участники спектакля одеваются в присутствии зрителей. Такая условность воспринимается в этой опере как нечто вполне естественное.

Еще в период создания оперы «Нос» композитор говорил, что сюжет привлек его своим фантастическим, нелепым содержанием, изложенным Гоголем в сугубо реалистических тонах... Контраст комического действия и серьезной музыки симфонического характера призван создать основной театральный эффект.

Постановщикам спектакля и артистам удалось в полной мере передать поразительно резкие контрасты, неожиданные переходы от напряженного драматизма — к веселой блестящей буффонаде.

В московской постановке композитор несколько изменил конец: последнюю встречу самодовольного Ковалева с продавщицей манишек он завершил как бы немой сценой (подобно тому, как кончается гоголевский «Ревизор»), и фоном для этого сделал ироничное звучание послесловия от Гоголя: «Кто, что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете редко, но бывают».

В этом спектакле обращают на себя внимание многие сцены, поставленные с большим вкусом и выдумкой. Очень выразительна погоня толпы заинтригованных обывателей за Носом, суетливая беготня цирюльников с отрезанным Носом.

Таких сцен в опере немало. И каким контрастом к ним звучит, например, величаво-сосредоточенный хорал в Казанском соборе, где сопрано-соло, подобно флейте, отрешенно реет на фоне «плотной хоровой ткани».

В заглавной роли выступил певец Э. Акимов, который, несмотря на сложность своей вокальной партии, сумел показать неоднозначный образ героя: его тупое, чванливое самодовольство и его смятенную взволнованность, скорбь и страдание.

Спектакль вызвал интерес музыкальной общественности и любителей музыки. Успех оперы свидетельствует о том, что с годами юношеские искания Шостаковича не утратили значения.

* * *

Большой интерес Шостаковича к сцене, театру проявился и в том, что он создал три балета. Еще в юности, в консерваторские годы он часто бывал на балетных спектаклях, восхищаясь мастерством замечательных балерин и танцовщиков того времени.

И вот теперь, став композитором, он, естественно, захотел испробовать себя в сценическом жанре, где русская танцевальная стихия находит такое полное и поэтическое выражение. Примечательно, что все три балета, созданные Шостаковичем,— на советскую тему. В этом немалая заслуга композитора, стоявшего у истоков зарождения советского балета. И пусть все три не удержались на театральной сцене — не его вина: слабые, неудачные либретто предопределили их неуспех. Много нелепостей было в этих либретто, много надуманного, а подчас и просто чуждого балетному жанру.

Конечно, Шостакович мог бы создавать балеты на традиционные — романтические или сказочно-фантастические — сюжеты. Но потребность в новом, еще неизведанном была в нем так велика, что он не мыслил себе творчества по готовым рецептам. «Идти по проторенной дорожке, пожалуй, легче и «безопасней», но скучно, неинтересно, никчемно»,— писал он вскоре после постановки первого своего балета. И это было его жизненным правилом.

Жанр балета оказался наиболее сложным для советских композиторов. Тому было немало причин. Главная из них — кризис, который переживало в то время балетное искусство во многих странах. Старая традиция романтических и сказочных балетов уже не удовлетворяла — бурный XX век требовал современного, более динамичного танца. А новые формы балета, отвечающие духу времени, еще не были найдены.

Их не было и в Париже 20-х годов, этом культурном центре Европы. После распада прославленной труппы Дягилева с ее «русскими сезонами» на парижской сцене возродились балеты на античные и легендарные сюжеты в духе пышных придворных зрелищ XVIII века, какие устраивались тогда в феодальных замках и королевских дворцах. Мифические и античные герои в тяжелых, роскошных одеждах двигались по сцене на фоне великолепных декораций, выполненных лучшими художниками того времени. Эти герои жили своей особой жизнью, отрешенной от всего того, что принес с собой беспокойный XX век.

Русский балет по-прежнему процветал в Париже, но как он изменился теперь, в 20-е годы.

Великая русская балерина Анна Павлова писала о том времени: «В Париже русское искусство, как и русские кушанья, по обычаю подают слишком роскошно, слишком уж сытно». И когда она, верная русской классической школе, протестуя против излишней постановочности, «...просила Дягилева поставить «Жизель» без всяких затей и роскошных декораций, ...он побоялся».

В то время она, уже признанная лучшей балериной XX века, вместе с небольшой труппой разъезжала по различным странам

и континентам, выступая то в роскошных залах, то в сараях с наскоро сколоченной сценой... Охранительница и продолжательница старых классических традиций, она поддерживала их своим высокохудожественным исполнением. Но, выросшая на русской классической почве, Анна Павлова питалась ее соками, не привнося в балет ничего нового. В этом заключалась ее трагедия — трагедия артиста, живущего вдали от взрастившей его родины и постепенно теряющего запасы его живительной силы. Так случилось не только с ней — Шаляпин и Рахманинов имели сходную с ней судьбу.

Долго в советском балете не было произведения на современную тематику.

Первыми приступили к созданию балетов композиторы старшего поколения. Но их балеты — такие, как «Клеопатра» Глиэра (на сюжет «Египетских ночей» Пушкина), «Иосиф Прекрасный» С. Василенко (на библейский сюжет), были очень далеки от запросов советской аудитории и в репертуаре не удержались.

В 1927 году было создано несколько балетов — из них лишь «Красный мак» Глиэра удержался в репертуаре благодаря довольно удачному либретто и яркой, талантливой музыке.

Ко времени создания первого своего балета Дмитрий Шостакович был уже автором многих разнохарактерных сочинений в самых различных жанрах. Большинство из них пронизывает стихия танцевальности, которая проявилась уже в первом его значительном произведении консерваторских лет — «Фантастических танцах». Близки к танцевальным жанрам и его «Афоризмы». Пластическую выразительность, упругий танцевальный ритм его музыки не раз отмечали многие критики.

Первый балет Шостаковича «Золотой век», поставленный в 1931 году, в какой-то мере перекликается с балетом Глиэра «Красный мак». В нем также противостоят два мира — мир большого капиталистического города и наши советские люди, оказавшиеся в нем.

Сюжет его очень прост: советская футбольная команда приезжает в западноевропейский город на всемирную выставку «Золотой век» и сталкивается здесь с различными представителями капиталистического мира — Дивой-танцовщицей, Фашистом и другими персонажами, обрисованными с помощью современных бытовых танцев. Здесь и чечетка («Гуталин высшего сорта»), и томное танго, и канкан... И всему этому противостоит мир наших современников, музыкальные характеристики которых насыщены интонациями массовых песен.

Центральным в балете является III акт — «На стадионе», где перед зрителями предстают различные спортсмены — волейболи-

сты, баскетболисты, метатели копья и диска... И в каждом танце — характерные спортивные движения.

Завершает этот акт сцена футбола, которой Шостакович уделил особое внимание, так как уже тогда был страстным почитателем этого вида спорта. (Даже окончил школу футбольных судей и написал однажды в спортивную газету вполне профессиональный репортаж об одном из футбольных матчей.)

Но ни остроумная живая музыка, ни прекрасный исполнительский состав — в постановке принимали участие юные Галина Уланова и Вахтанг Чабукиани — не могли восполнить недостатки либретто и не помогли балету удержаться на сцене.

А через год был поставлен второй балет Шостаковича — «Болт», где также заметно стремление к яркой плакатности музыкального языка (а за ним и балетных движений). Основное место в нем занимала пантомима, изображение отдельных типических персонажей, показанных в подчеркнуто карикатурном виде.

Так, например, I акт начинался «Интермедией-плакатом», где перед зрителем в сопровождении характерной музыки проходили Прогульщик, Пьяница, Головотяп, Бюрократ и другие «вечные» типы. Эта традиция исходила из творчества Маяковского[1], обличавшего всякую «нечисть», и была, несомненно, порождена тем временем.

Отсутствие единой сюжетной линии, единого развития образов не позволило композитору создать целостное, законченное произведение. Слишком прямолинейное противопоставление отрицательного и положительного начал не могло быть воплощено на сцене средствами одного лишь балетного искусства. Его подменяла пантомима, отчасти характерный танец. Балет в изобилии включал в себя так называемые мимотанцы — «На работу с гимнастикой», «На работу с попойки» и характерные танцы — выступление клубной агитбригады, комсомольский круговой пляс.

Приступая к третьему балету — «Светлый ручей», — Дмитрий Шостакович стремился — по его словам — создать спектакль, центром которого должны бы стать жизненные и простые образы людей и дел нашей страны, а не искусственный и экзотический мир условного Востока и условного Запада, как это было в спектаклях «Золотой век» и «Красный мак».

К тому же стремились и постановщики балета, пожелавшие насытить спектакль весельем, радостью.

Сюжет балета — комедийный — построен на забавных недоразумениях, веселой путанице, переодеваниях, розыгрыше. По жан-

---

[1] Не об этом ли говорят такие его стихотворения, как «Сплетник», «Служака», «Трус», «Подлиза», «Ханжа» и другие.

ру своему он представляет «танцевальную комедию... жанр незаслуженно забытый, но славный по своим традициям, по своему прошлому». Это обстоятельство давало возможность сочетать в спектакле элементы классического балета и характерных народных танцев, что обогащало, обновляло современное балетное искусство.

И балет получился веселым, жизнерадостным, несмотря на многие сценические условности, которые обычно неизбежны. Особенно заразительно весела и остроумна музыка. Она живо рисует и портреты героев, и необычные ситуации, в которые они попадают, и, конечно же, их чувства. «Я намеренно старался найти здесь ясный, простой язык, одинаково доступный и для зрителя и для исполнителя»,— объяснял Шостакович.

Когда поставлен был «Светлый ручей» — в Ленинграде, в 1934 году,— Шостакович писал: «Я не могу поручиться, конечно, что и третья попытка не окажется неудачной, но даже и тогда это ни в коем случае не отвратит меня от намерения и в четвертый раз взяться за сочинение советского балета». К сожалению, этому не суждено было сбыться.

ГЛАВА 11

Должен на этой земле испытать
Каждый любовную пытку.

А. Ахматова

Навеки нам дана
Любовь к модели рая,
Что строит Сатана.

Беранже

Трагедия-сатира... Так назвал композитор свою последнюю оперу «Катерина Измайлова». Он задумал ее как первую часть оперной трилогии, «посвященной положению женщины в разные эпохи в России».

В этой опере автор показал судьбу яркой, недюжинной натуры, для которой естественный порыв к счастью, личной свободе оборачивается трагедией и гибелью. Виною тому — уродливые социальные условия. В том «темном царстве» лжи и насилия, где нравственные законы противоречат объективной действительности,— все ценное в человеке овеществляется, превращаясь в средство для достижения темных, своекорыстных целей.

Композитор отходит от всяких канонов, утвердившихся на оперной сцене: все здесь ново — купеческая среда, косный домостроевский быт, новые типы, язык, которым они изъясняются.

Потому в «Катерине Измайловой» нельзя не почувствовать острой, взволнованной мысли, отвергающей в искусстве проторенные дороги и требующей отображения подлинной жизни во всем ее многообразии и противоречиях.

Действие оперы относится к середине прошлого века. Сюжетом послужила повесть Лескова «Леди Макбет Мценского уезда», которую композитор, по существу, переосмыслил заново.

При свойственной ему тенденции к предельной концентрации событий в короткие промежутки времени он устранил отдельные места повести и дал изображение героев и их судеб в новом освещении. Таким образом, либретто значительно отличается от литературного первоисточника.

Содержание оперы сочетает элементы авантюрного, даже детективного сюжета Лескова с глубоким психологическим анализом поведения и переживаний героев, что привнесено в оперу самим композитором, его музыкой. Этот синтез очень ограничен — Шостакович стремится к максимальному раскрытию характеров действующих лиц, их психологических состояний. И все это — в стремительном развертывании сюжета, в динамичной смене ярких и многообразных жизненных характеров и положений, картин и настроений, что делает оперу особенно современной и как бы приближает ее к кинематографу.

Несмотря на яркую контрастность картин и даже отдельных сцен внутри картин в опере — большая цельность и единство действия. Это достигается различными способами. С одной стороны, композитор стремится к сквозному действию, о чем говорит преобладание в опере декламационного языка. С другой же стороны — явно тяготение автора к завершенности отдельных номеров, на которых сосредоточены смысловые акценты. Единству всего драматургического целого способствует и единая линия развития, не отягощенная никакими побочными темами. Это помогает слушателю сосредоточить внимание на самом главном, что составляет суть отдельных сценических образов и всего целого.

Драматическая ситуация значительно изменена[1]: в центре оперы — простая русская женщина, искренне полюбившая и не размышляющая о последствиях своей страсти. Обыкновенное, отнюдь не исключительное явление. Но то, что у Лескова было едва намечено, здесь является центром: глубина чувства героини, ее психологические переживания — все это становится предметом пристального внимания композитора.

Каждого из своих героев композитор освещает определенным светом, характеризуя его как носителя определенной идеи. И вместе с тем каждый из них—живой, конкретный образ, выхваченный из той русской действительности, где, по Достоевскому, «кто много посмеет, тот у них и прав».

Опера названа «Катерина Измайлова» — и это уже в большой мере доказывает интерес автора к героине, говорит о его отношении к ней и окружающим ее людям. Ибо трагедия Катерины осмыслена не как авантюрная драма хищной собственницы (как

---

[1] История музыки знает немало примеров, когда композитор, используя определенную фабулу, литературный сюжет, как бы заново осмысливает характеры героев, мотивы их поступков и изменяет их соответственно своим творческим замыслам.

Классический пример тому — образ Германа в «Пиковой даме» Пушкина — Чайковского. Авантюрист, страстно жаждущий богатства, денег, не брезгающий для достижения своей цели никакими средствами,— таков он у Пушкина. Но Чайковский наделил Германа такими чертами характера, так мотивирует его поступки, что роковая страсть к картам воспринимается как подчиненная, служащая более благородной, возвышенной — любви к Лизе. И оттого образ Германа в опере — лиричный, одухотворенный образ страдающего человека — становится так близок и понятен слушателям. Нечто подобное можно сказать и о других операх, в частности о «Кармен» Бизе. Шостакович не раз высказывался о праве композитора переводить литературный сюжет на язык музыки «не под копирку», а свободно, вольно, оставляя простор тому потоку чувств, в выражении которого неповторимо сильна музыка и только музыка. В результате такого подхода, естественно, появляется «вполне самостоятельное произведение не только по жанру, но и по идее».

это сделано в повести Лескова), а как тонкий психологический роман, в центре которого — незаурядная натура, яркий национальный характер, чьи душевные силы, направленные в ложное русло, превратились в пагубную страсть. Свойственные ей сила воли, энергия, страстная потребность в личной свободе, устремленность к поставленной (хотя и ложной) цели[1] — все это в иных условиях могло бы способствовать развитию иного характера и иной судьбы.

Подобно Достоевскому, Шостакович показал героиню, трагедия которой кроется не столько в темных силах ее души, сколько в социальной несправедливости. Поэтому образ Катерины получился сложным, противоречивым и представлен как бы двумя гранями ее личности — это та двойственность, которую Достоевский считал «обыкновенной чертой у людей... не совсем, впрочем, обыкновенных».

Внутренний, духовный мир Катерины богаче, благороднее его внешнего проявления, что находит подтверждение в прекрасных, выразительных ариозо, раскрывающих ее внутреннее «я». Их близость народно-песенным интонациям роднит Катерину с многими женскими образами из русских опер — лирическими и вместе с тем сильными, волевыми. Таким образом, наедине с собой проявляется ее истинная суть — таковы ее первое ариозо, сцена у погреба перед свадьбой, последнее ариозо «В лесу, в самой чаще».

И в этом духовном облике композитор усматривает те черты высшей красоты, благодаря которым героиня резко отклоняется от нормы, от общепринятого, от спокойного и гармоничного в человеческом образе.

«Весь музыкальный язык Екатерины Львовны,— писал о ней композитор,— призван выполнить задачу всяческого оправдания этой преступницы... Другого положительного героя в опере нет». И благородные напевные мелодии, которыми насыщена ее партия, оправдывают ее, рисуя всю страсть ее порыва к свободе, к счастью и всю безмерную глубину ее страдания.

И все же поступки ее, как внешнее проявление этого образа, говорят о том, что она — порождение той среды, в которой живет. Натура гордая, сильная, она с самого начала противится всему, что ее гнетет, подавляет[2]. Но протест ее принимает формы урод-

---

[1] Эти качества роднят ее с героями Достоевского «...У тебя во всем страсть, все ты до страсти доводишь»,— говорит Настасья Филипповна Рогожину, и это в полной мере могло бы относиться к Катерине.

[2] По мнению одного современного английского критика, судьба Катерины «так несчастлива, а люди, окружающие ее, до такой степени ничтожны, что поведение Катерины, глаза которой постоянно обращены к солнцу, хотя оно никогда не сияет над нею, кажется нам оправданным».

ливые, отталкивающие, ибо Катерина не разрушает тот страшный мир и даже не порывает с ним, а стремится жить по его законам и падает его жертвой. Начав с мелкой перебранки с деспотичным свекром в 1-й картине, она кончает свой протест преступлениями. Это язык той среды, и с его помощью она выявляет себя. Иные формы борьбы ей неведомы — темная, безграмотная женщина, она еще не поднялась до осознания социального зла, не может понять, что виною ее унизительного, безрадостного существования — нелепое, неправедное устройство общества, где свобода личности немыслима без угнетения других. И где не нравственные качества определяют место человека в обществе, а обстоятельства, которые оказываются сильнее любой личности. Она видит вокруг себя лишь конкретных носителей зла и восстает против них. В меру своих сил. В этом заключено зерно подлинного гуманизма — понимания невозможности счастья человека в условиях общества, построенного на насилии и унижении более слабых.

Таким образом, Катерина является типическим исключением, ибо ее существование возможно лишь в тех условиях — ими она порождена и от них с негодованием отталкивается. Сложнейшие противоречия характера ее проистекают от соединения в ней богатых возможностей, заложенных природой, и «благоприобретенных» низменных устремлений, полной самоотдачи и эгоизма. И потому эгоизм ее — не исходная, а производная черта; не личное свойство, а неизбежное следствие влияния среды.

Такая героиня впервые вышла на оперные подмостки, хотя в русской литературе этот образ не нов, особенно в творчестве Достоевского, а позднее и Блока[1].

Но если в «Идиоте» Достоевского и «Песне судьбы» Блока героини бьют своих обидчиков бичом, то Катерина Шостаковича убивает их, мстя за свое поругание, за попрание своего человеческого достоинства. Она поставлена перед необходимостью совер-

---

[1] Близка Катерина Измайлова таким героиням русской литературы, как две Катерины — Гоголя («Страшная месть») и Достоевского («Хозяйка»), Фаина Блока (в «Песне судьбы») — все они вышли из народа, из бедности.

Мурин о «Хозяйке», Катерине: «В лесу росла, мужичкой росла». Катерина Измайлова о себе: «В девках лучше было — хоть и бедно жили, да свобода была». Блоковская Фаина: «Помню я свои молодые годы... холодно, голодно, а весело, да и только».

Народное начало проявляется у них не только в фольклоризированной речи, но больше всего в песнях (а у Катерины Измайловой — в мелодиях, пронизывающих всю ее партию). И сущность их одна: тоска по иной жизни — содержательной и духовной; и образы их во многом близки друг другу — молодые, страстные, красивые, — то, что Достоевский назвал «порывом неведемой страсти». И все они стремятся за призраком настоящей большой любви, в которой видят единственно возможное для себя счастье.

шить это, а совершив,— испытать всю тяжесть психических, а затем и физических страданий.

Преступления она совершает во имя личных целей. И эти цели, и средства их достижения — одинаково отталкивающи. Но конечный результат — каторга, одиночество, отчаяние — позволяют художнику создать глубоко трагедийный образ.

Она преступна, как преступен царь Борис или Герман, и ее страдания так же подавляют своей непомерной тяжестью, что не может не вызвать сочувствия. Тем более что основной двигатель ее поведения — искренняя и большая любовь, в своем самоотречении превращенная в преступную страсть лишь по воле Сергея, которого она полюбила и который во многом определил ее судьбу.

Но страсть ее не только губит, но и духовно обогащает, поднимает над тем обществом, законы которого она и приняла и отвергла.

В основе характера Катерины — ее способность к жертве, к преодолению эгоизма страстей, что роднит ее с героинями Достоевского — с Настасьей Филипповной и Грушенькой.

Сам композитор считал свою героиню «лучом света в темном царстве», сравнивая ее тем самым с Катериной из «Грозы» Островского. И образ Катерины Измайловой в какой-то мере восходит к образу Катерины Кабановой. Восходит, но не сливается с ним; наоборот, резко ему противостоит. Создается образ не по способу уподобления, а по способу отталкивания. Это та же жертва «темного царства», но психологически и идейно иначе осмысленная, вышедшая из кроткого повиновения (из тех народных характеров, которые Достоевский определил как «гордый», а не «кроткий»).

И все-таки «лучом света» героиня не становится. И вообще «луч света» не проникает в то «темное царство». Лишь в душе Катерины живет неосознанный до конца порыв, который гибнет неосуществленным. Такая неосуществленность мечты, несовместимость ее с окружающей действительностью убедительнее всего говорит о несовершенстве той жизни, где в самом зачатке гибнут лучшие, естественные человеческие устремления. Это и становится объектом внимания композитора, а затем его показа в высокохудожественных и правдивых, реалистических образах. Цель личного счастья героини определяют средства — единственно возможные, доступные, которые суть не что иное как реализация цели. Это определяется в первую очередь тем, что в «темном царстве» нет никого, кто мог бы хоть как-то противостоять окружающему злу.

И прежде всего здесь следует сказать о Сергее, ради которого Катерина пошла на преступления. Такое самоотречение делает

ее особенно незащищенной перед ним и глубоко страдающей от его вероломства.

И не «кровожадная, хищная купчиха», не «леди Макбет»[1] (какой хотели ее увидеть в свое время противники этой оперы), а обычная русская женщина, наделенная от природы умом, волей, оказывается в столь тяжелых условиях, когда нет безболезненного выхода из положения — либо самоубийство (как в «Грозе» Островского), либо преступления.

В опере изменены, углублены также образы и других персонажей. Выявлены мотивы их поступков. Подчеркнуто в них самое главное, характерное.

Многие из них, оставаясь типичными персонажами, предстают и носителями определенных идей, становясь, таким образом, обобщенными типами. И все это «темное царство» раскрывается композитором не одними средствами социального типажа. Большое значение придается их психологической обрисовке. И это естественно, ибо, если отсутствует психологизм,— отсутствует и нравственная оценка личностей.

Главный противник Катерины — ее свекор Борис Тимофеевич. Этот образ сочетает в себе черты мрачной, зловещей трагедийности и в то же время является объектом разящей сатиры на купеческие нравы. И потому сущность его не трагедийная, а фарсовая. Алчный, жестокий старик, он не вызывает сочувствия и не выглядит жертвой, даже когда погибает от яда, приготовленного для него Катериной.

Ничтожен и жесток его сын, муж Катерины — Зиновий Борисович, который своим слабоволием обрекает жену на унижение, а при случае и сам не прочь воспользоваться своей властью над ней. Катерина должна совершить убийства этих двух людей, чтобы самой не пасть жертвой их произвола. Не рассчитывая на пощаду, она не знает ее и сама.

* * *

На протяжении четырех актов логично и последовательно развивается эта драма, в которой участвует большое число действующих лиц — ярких и характерных представителей того мира, где властвует чадный дух наживы и грубого произвола.

Все лучшее, человечное подавлено в этом мире, все потеряно

---

[1] Это неверное толкование образа было пущено в обиход без всяких оснований и держалось в советском музыкознании в силу энерции довольно долго.

в бессмысленных, ничтожных заботах, в которых бесплодно издерживается жизнь их. Эти люди уверены, что живут согласно законам. На самом деле, зло и насилие, — носителями которых являются сами купцы Измайловы, поп-ханжа, полицейские-взяточники, — пропитали все поры общества.

Это композитор утверждает сразу же с первой картины — сцены проводов. Молодой купец Зиновий Борисович уезжает из дома по своим купеческим делам. Все прощаются с ним: дворня с ханжеским смирением голосит, взывая к милости молодого хозяина; Катерина под деспотическим давлением униженно становится на колени, хотя все ее существо протестует против насилия над собой. Эта сцена несколько напоминает аналогичную сцену из «Грозы» Островского — отъезд Тихона и прощание с ним, тоже коленопреклоненной — по настоянию Кабанихи — Катерины. А голошение дворни близко по характеру такому же подневольному притворному голошению народа в Прологе «Бориса Годунова».

В страданиях Катерины, мучительно переживающей унижение и самодурство свекра, в комедийной сцене принудительного прощания дворни композитор по-шекспировски смело сопоставляет трагедийное и шутовское, возвышенное и низменное, давая реалистическую картину купеческого быта и нравов.

Роль этой сцены значительней, чем может показаться на первый взгляд,— это не просто фон, на котором происходит завязка драмы (как это встречается в операх Чайковского, Бизе, отчасти Римского-Корсакова), а среда, которая в дальнейшем развитии действия играет определенную роль. И это самодурство сильных и унижение слабых естественной и немаловажной деталью входит в картину «темного царства», усиливая его мрачную зловещность. И в комическом песнопении сквозь его парадоксальную форму слушателю предоставлена возможность угадывать, домысливать подлинное, социальное, отнюдь не комедийное содержание.

Таков один лишь будничный эпизод, но композитор наполняет его широким обобщающим смыслом, ибо он представляет собой как бы маленькую клеточку, первичную модель всей той действительности. И это умение переключать частное, конкретное в план социально-типический проявляется на протяжении оперы не раз, наполняя ее глубоким содержанием.

Праздная, сытая скука, царящая в доме, угнетает Катерину. И все же здесь ее образ раскрывается скорее в своей родовой, чем индивидуальной характеристике. Но первое же ариозо — «Воздух на дворе весенний» — передает и ее порыв к свету и радости, и тоску по большому, сильному чувству. Сочетание интонаций городского романса и народных причитаний (которые не раз ис-

пользовали в своих операх композиторы-«кучкисты») создает особое настроение неудовлетворенности и смутного протеста...

Томящаяся одиночеством и вынужденным бездельем, Катерина идет во двор, в надежде хоть как-то рассеять свою подавленность. А там царит оживление. Но это не здоровое веселье людей, а разгул низменных инстинктов — грубости и жестокости. Толпа работников развязно тешит себя пошлыми шутками, преследуя служанку Аксинью.

Катерина из чувства женского достоинства вступается за нее и в новом ариозо — «Много вы, мужики, о себе возмечтали» — предстает в более ярком освещении — уже не только томленье от скуки, неосознанный до конца протест против бессмыслицы жизни, но и устремленность к иной жизни, рассуждения о женском подвиге и героизме. И одновременно раскрывается ее гордый, независимый характер, помогая понять, как в дальнейшем должна она страдать, оказавшись сама во власти глумливой толпы.

Два ее первых ариозо — «Воздух на дворе весенний» и «Много вы, мужики, о себе возмечтали» — дают как бы экспозицию этого образа. Они пронизаны сходными интонациями, которые опять появятся в ее партии уже после разоблачения, в предпоследнем монологе «Нелегко после почета да поклонов перед судом стоять».

Но эту трагедию пока еще ничто не предвещает.

И здесь, в этой сцене, среди разгулявшейся толпы встречается она впервые с Сергеем, которому суждено было сыграть в ее жизни роковую роль. Продолжение их встречи — в комнате Катерины, куда Сергей незванно явился, представ перед ней человеком с тонкой чувствительной душой и страдающим от одиночества.

Здесь границы между лицемерием и искренностью стираются и вместе с тем остаются, утверждая несоответствие между его сутью и добровольно принимаемой им ролью.

Действительно одинокий и неприкаянный — как и Катерина, но к тому же ловкий, дерзкий и острый на язык, Сергей сумел скрыть свою страсть к богатству, эксцентрическим авантюрам, свою повседневную приспособляемость. Могла ли Катерина, вся недолгая жизнь которой прошла в четырех стенах то родительского, то мужнина дома, могла ли она разглядеть эту порочную душу. И понять, что цель его существования — та же, что и у других окружающих ее людей: урвать от жизни, от ближних как можно больше, сделаться хозяином. Обдуманно, расчетливо, даже с некоторым артистизмом разыграл он перед Катериной свою страсть и тем самым пленил ее — одинокую, истосковавшуюся.

Музыкальный язык его свидетельствует об однозначности, примитивности его натуры, устремленной лишь к одному — удовлетворению своекорыстных и эгоистических целей. Речь его, обра-

щенная к Катерине, пронизана интонациями сентиментального вальса, а в оркестре, выдавая его истинное лицо, нагло и развязно звучит пошленькая полька. И дальнейшие его лирические излияния сопровождаются то интонациями душещипательного романса — с эффектными переливами арфы и томными фразами у виолончелей, то балалаечное треньканье.

Так разоблачать, давать такую уничтожающую характеристику средствами музыки может лишь подлинный художник-реалист.

За этой сценой следует большой монолог Бориса Тимофеевича, который погружен в невеселые размышления и воспоминания о далеком прошлом. Это помогает слушателям более глубоко проникнуть в душевный мир персонажа, в его настоящее. Воспоминания становятся, таким образом, своего рода исповедью[1].

Мысли сластолюбивого старца сосредоточены на красавице невестке, а в оркестре как символ былой разгульной жизни звучит то игривый венский вальс, интонации которого проникают и в вокальную партию старика, то разудалая мазурка. Увидев огонек в окне невесткиной комнаты, он устремляется к ней.

Конечно же, ярость свекра не знает предела, когда в окне он видит Сергея. И не только спасти возлюбленного — лихорадочное желание Катерины. Свекор и с нею может сделать все, что угодно. Перед ним она беззащитна.

Пока еще подсознательно, она уже начинает понимать, что дальнейшая ее жизнь немыслима без счастья, которое она обрела, полюбив Сергея. А это счастье невозможно, пока жив свекор.

---

[1] Такой способ проникновения в настоящее героя через его воспоминания (Катерина в 1-й картине: «В девках лучше было — хоть и бедно жили, да свобода была»; Аксинья во 2-й картине — о Сергее) способствует более полному выявлению психологии образа. И в то же время настоящее подчас служит преддверием будущего. (Этот прием тоже традиционен и в литературе, а за ней и в опере — сцена затмения в Прологе «Князя Игоря», гадание Кармен, квартет из «Пиковой дамы».)

С помощью такого приема композитор как бы заранее подготавливает катастрофу своей героини. Еще в 1-й картине высвечивается возможность, а за ней и необходимость убийства. На предложение Бориса Тимофеевича подсыпать крысам яда, Катерина про себя восклицает: «Сам ты крыса!» (стало быть, подлежишь уничтожению). Слушатель уже предчувствует неизбежность их столкновения. Смутное предчувствие все более поддерживается, хотя желание Катерины еще пока не осознано до конца — только ненависть движет ею в перепалке со свекром. Настроение катастрофы все более нагнетается. И лишь внезапно, после поимки Сергея, убийство становится неизбежным.

Композитор как бы подчеркивает, что прежняя злая мысль является с новой силой, требуя непременного своего воплощения, все более отрезая пути героини к отступлению, утверждая в ее сознании необходимость убийства.

И когда старик просит подать ему ужин, Катерина вдруг чувствует, что не только нельзя не убить, но и отдалить минуту мщения — в кладовке заперт избитый, потерявший сознание Сергей, обреченный на дальнейшие истязания. Поэтому в сцене отравления такая мучительно-напряженная музыка, рисующая душевное состояние героини — преступной и все-таки привлекательной. Словно завороженная, звучит, многократно повторяясь, одна и та же короткая попевка у скрипок в высоком регистре, передающая и решимость Катерины и ее страх перед тем, что неизбежно должна она совершить.

А потом над умирающим Борисом Тимофеевичем Катерина истово причитает — и это не ханжество, а ужас перед содеянным, желание, быть может, наивное, отмежеваться, забыть, убедить окружающих и себя в своей непричастности к смерти старика.

Смерть Бориса Тимофеевича выдержана в тонах предельного снижения — в прозаической обстановке, от прозаической причины — «грибков поел», — которая вполне возможна и без чьей-либо злой воли. Потому она воспринимается как грубый площадной фарс, что усиливается появлением Священника. Как будто то комически-нелепое, что сопутствовало Борису Тимофеевичу в жизни, окрашивает и его смерть в гротескные тона.

Весело балагуря над умирающим — «Ох уж эти мне грибки», — Священник до конца разоблачается оркестром, в котором звучит то игривая, словно подпрыгивающая, полька, то откровенно приплясывающий опереточный мотивчик.

Сочетание таких контрастных психологических состояний, как терзания Катерины и веселая развязность Священника, приводят к гротескному смешению трагического и комического, что делает диапазон выражаемых чувств шире, а отображение действительности глубже[1].

Эта сцена — одна из лучших и в этой опере, и в мировой опер-

[1] Здесь отчетливо видно, что шутовское, циническое не только сопровождает трагическое, но является значительным компонентом в его нагнетании. До конца всю оперу Шостакович пронизывает насмешливо-иронической — снижающей — нотой. И в сцене смерти Бориса Тимофеевича единство трагедийной и комически-снижающей тональности оперы выступает со всей очевидностью. С одной стороны, перед нами одна из напряженных кульминаций в развитии трагической судьбы Катерины; с другой — все те же представители «темного царства», обнаженные в своем ничтожестве. Но элементы сатиры — и значительной — не нарушают общую трагедийность содержания, а лишь обогащают его социально и психологически.

И в дальнейшем у Шостаковича, наряду с патетикой, мы нередко встречаем элементы шутовского, комедийно-буффонадного, что пародирует, снижает патетическое, но в конечном счете заостряет трагедийное. Так, комически-безобразное и цинически-шутовское составляет неизбежный антураж смерти Бориса Тимофеевича, Зиновия Борисовича, самой Катерины и служит важным условием создания драматической напряженности.

ной музыке — она потрясает своим реализмом, правдивым раскрытием человеческих характеров[1].

Постепенно к Катерине приходит неотвратимое возмездие — сначала в образе отравленного старика, Бориса Тимофеевича, а затем и темное, неосознанное до конца беспокойство, сомнение в истинности любви Сергея, в ценности ее призрачного счастья.

Такой «трагизм подполья, состоящий в страдании, самоказни», идущий от Достоевского, показан Шостаковичем со свойственной ему горячей участливостью, состраданием.

Все это — и столкновение различных противоречивых чувств, терзающих душу Катерины, и угрызения совести, и ее страх перед будущим — все это замечательно передано в выразительной, глубоко трагедийной музыке. Быть может, это еще и подсознательное понимание того, что не так уж много ей достанется счастья, если Сергей станет хозяином. Но иначе она уже не может. И боится в этом признаться даже самой себе.

С этого момента начинается предощущение гибели Катерины, и трагическая обреченность ее предстает во всей своей неотвратимости.

Переживания ее сильны, но смутны, хаотичны. Композитор показывает всю их логическую нерасчленность и неясность. Эта манера воспроизведения чувств удивительно соответствует их природе.

Трагическая кульминация II действия — сцена галлюцинации: мертвый Борис Тимофеевич является ночью Катерине (партию призрака исполняет унисонный хор басов). И как продолжение этого кошмара — крадущиеся за дверью шаги мужа, возвратившегося тайком, чтобы уличить ее. Эта реальность гнетет, как кошмар, и напоминает о необходимости совершить еще одно убийство.

Поведение Катерины в сцене объяснения с мужем довольно

---

[1] Интересно решена эта сцена в театре имени Станиславского и Немировича-Данченко (постановка Л. Михайлова). Весело разглагольствуя над умирающим — «Ох уж эти мне грибки» — и все больше увлекаясь, Священник постепенно начинает пританцовывать в такт игривой музыке, которая рисует его внутренний облик. Монахиня, сопровождающая его, тоже проникается этим настроением и на какой-то момент, забыв благочестие, порывается пританцовывать. «Так в жизни не бывает»,— скажете вы. Но ведь театр, как и вообще искусство, по словам Маяковского — «не отображающее зеркало, а — увеличивающее стекло». И эта сцена — не преувеличение, не искажение действительности, а лишь разоблачение, «снятие покровов» с другой, невидимой стороны жизни, доступной лишь очень пристальному взору. Композитор наделяет слушателя как бы вторым зрением и дает ему возможность увидеть то, чего нет, но что может быть, ибо оно в природе этих людей. То же относится и к сцене в полицейском участке.

необычно — внешней бравадой хочет она скрыть томительное предчувствие, напряженность своего внутреннего состояния — темного и смутного.

Последующий ход событий — вплоть до развязки — заключен в предварении конечного разоблачения героини. Она испытывает страшные муки нечистой совести, прежде чем принимает кару за содеянное.

Второе преступление — убийство мужа — оказалось роковым для нее. Свершив его, она — одинокая и потрясенная — будет часами простаивать у погреба, где закопает труп мужа.

Счастье уже невозможно. И хотя близка свадьба с возлюбленным, такая желанная некогда,— это уже закат ее жизни. Начало конца. Вскоре она будет разоблачена и ввергнута в бездну отчаяния и позора.

С этой поры мотив морального возмездия, более страшного, чем закон, занимает в музыке оперы все большее место и делает образ Катерины более глубоким и значительным.

Страдания одинокой личности, достигшей желаемого ценою преступления, так верно, так потрясающе правдиво переданы в музыке, что невольно приходят на память параллели с произведениями Достоевского, такими же человечными и тонко психологичными. Постепенное углубление образа Катерины показано путем усложнения ее музыкального языка. От простой песенной формы, близкой к народной (в I действии), нарастает движение к напряженным полуречитативным построениям, передающим противоречивость, сложность ее чувств.

После сцены убийства Зиновия Борисовича, являющейся поворотным моментом в ходе действия,— спокойная жизнь для Катерины становится невозможной и разоблачение ее неотвратимо. Предваряя его, композитор показывает психологическую невозможность для нее счастья.

В монологической сцене у погреба — перед свадьбой — ее подавленность достигает предела. И в этот момент композитор оставляет ее на вершине кажущегося счастья и на высочайшей точке ее внутреннего напряжения, чтобы заняться другими персонажами, представить нам еще раз ее окружение.

Причем композитор показывает действительность не только во всем ее многообразии, но и яркой контрастности, чему способствует сопоставление трагедийного и шутовского, патетического и гротескного.

Вслед за сценой у погреба — приподнятое, торжественное начало свадьбы — молодые отправляются в церковь. И сразу же — резкий спад: немудреные рассуждения вечно пьяного Задрипанного мужичонки о своей «планиде». Этот развернутый монолог

добавляет к галерее представителей «темного царства» еще один колоритный трагикомический персонаж.

Под стать комически безобразному внешнему облику Задрипанного мужичонки и его примитивный, чудовищный цинизм в выявлении жизненных целей.

В рассуждениях его пародируется не только тема человеческого счастья, но и вообще ценности человеческой жизни, ее цели, которая для него вся заключена в беспробудном пьянстве.

Но вдруг на какой-то момент он становится страшен благодаря гротескному заострению. Сравнивая себя с Сергеем, Задрипанный мужичонка видит различие между ним и собой только лишь в «планиде». И становится ясно, что он — тот же Сергей, только менее самонадеянный и потому менее «везучий».

Его зависть — это безобразно искаженное отражение темы устремленности человека к своей жизненной цели. И потому эта тема неожиданно получает пародийное освещение — тот, любовь к которому стала для Катерины смыслом жизни, стоит на одном нравственном уровне с Задрипанным мужичонкой. Так возникает еще одно вопиющее противоречие между неистовой одержимостью Катерины и ничтожеством предмета ее страсти.

После пространных рассуждений о своей незавидной «планиде», Задрипанный мужичонка догадывается о существовании в хозяйском погребе запасов спиртного и, устремившись туда, обнаруживает труп Зиновия Борисовича, о чем и торопится доложить в полицейский участок. Такое введение комически-безобразного эффекта резко оттеняет нарастание драматической напряженности.

Сцена свадьбы — наиболее значительна и выразительна по своей трагедийной насыщенности, многоплановости и является едкой сатирой на купеческие и мещанские нравы. Причем, купцы, мещане, их челядь имеют здесь лишь аксессуарное значение — как человеческий фон для Катерины.

На фоне многоголосого хора звучит другой мелодический пласт, иная музыка, которая очень тонко и проникновенно передает ее страдания — мятущейся и истерзанной ужасом перед содеянным. И даже свадьба теперь уже не радует ее.

Этот двойной поток музыки, ничем не прерываемый, движется к своему трагическому завершению — приходу полицейских. С их появлением в оркестре утверждается и неотступно звучит примитивный «долбящий» мотив, олицетворяющий насилие. Этим угнетающим мотивом и завершается большая, драматически-напряженная картина свадьбы — безрадостной и зловещей.

И начинается самое унизительное для героини. «Нелегко после почета да поклонов перед судом стоять» — сиротливо и одиноко

звучит ее предпоследний монолог, в котором слышатся отголоски ее первых двух ариозо, словно попранные и поруганные мечты ее напоминают о себе. Причем гордость неотречения, неприятие раскаяния лишает ее просветления и делает дальнейшую трагедию особенно мрачной. Страдания Катерины усугубляются еще и чувством одиночества, покинутости, к которому примешивается сознание напрасности всех жертв.

Позор и падение Катерины—лишь начало, преддверие ее самого страшного испытания — вероломной измены и издевательств Сергея, которого она по-прежнему любит. Последняя картина — в пути по этапу — подчеркивает в ней ту неистребимую силу страсти, которая дает ей возможность выносить все тяготы нового положения. Все, кроме одного. Нестерпимая боль унижения. Язвительные насмешки окружающих и Сергея, счастливого (как может быть счастлив каторжанин) с другой женщиной[1], лишают ее того нравственного стержня, без которого жизнь ее становится невозможной. Здесь, в пути на каторгу, когда Сергей не находит уже нужным утруждать себя лицемерием и срывает маску,— обнажается до конца вся порочность, вся низменность его души.

Уже не только оркестр, но и вся его вокальная партия в этой картине пронизаны развязными, разухабистыми, пошло опереточными интонациями и синкопированным, словно кривляющимся ритмом. Это шутовство, усиленное его новой страстью, резко оттеняет драматизм ситуации, звучит нестерпимым диссонансом к психологическому состоянию Катерины, терзания которой достигают своего апогея.

Вершина этой сцены — последний монолог Катерины «В лесу, в самой чаще есть озеро» — является одновременно и самой трагической, самой потрясающей кульминацией всей оперы. Уже ни боли, ни отчаяния нет в этой исповеди «в вечность глянувшей души».

Необычайно тонкого психологического эффекта композитор добивается здесь простыми средствами, ставшими уже традиционными: свободно развивающаяся, импровизационная мелодия, близкая по характеру русским народным песням, гибко следует за малейшими оттенками чувств героини, передающими состояние

---

[1] Эта сцена истязания Катерины сопровождается насмешливо-циничной реакцией каторжан и своим смешением в одновременности трагического и шутовского еще раз напоминает некоторые сцены из произведений Достоевского (патетическую речь Мармеладова во время его избиения женой — и реакция на это грязных жильцов мадам Липпевехзель; поцелуй «оскверненной земли» Раскольниковым — и возглас присутствующих «Ишь, нахлестался!»).

полной отрешенности, безучастности ко всему и неподвижной окаменелости чувств. А выразительные, словно говорящие паузы между отдельными фразами делают ее музыкальную речь медленной, заторможенной. И все это звучит на фоне простого и сдержанного оркестрового сопровождения.

Музыка правдиво, проникновенно передает напряженно мучительное состояние Катерины и убеждает, что дальнейшая жизнь для нее немыслима и что гибель ее неизбежна. Тема смерти встает во всем ее трагизме.

Но появляется Сергей с новой возлюбленной и пошло разглагольствует о своей новой страсти[1].

Здесь трагическая кульминация образа Катерины. Дальнейшее развитие действия уже ничего не прибавляет к нему. Ее самоубийство воспринимается как единственный выход из того тупика — нравственного и жизненного, — в котором она оказалась.

Итак, образ Катерины раскрывается полностью лишь в конце оперы — по пути на каторгу. Трагедия ее предстает как частица трагедии социальной. И потому ее партия интонационно приближается к хору каторжан, хотя сама она не сливается с их массой. Одинока она была, живя в «темном царстве», одинокой осталась и в среде людей, страдающих, но не сломленных жизнью.

К ним, несомненно, принадлежит Старый каторжанин. Этот образ полон большой моральной силы и олицетворяет собой мудрость народа, несокрушимость вольнолюбивого духа. Его прекрасная песня в последней картине очень близка к народной и по своему характеру (напоминающему старинные русские эпические песни и так называемые песни каторги и ссылки) и по своему строению (строфическая форма с хоровым припевом в конце каждой строфы).

Безрадостно завершение оперы: партия каторжан исчезает, растворяется где-то в промозглой, леденящей мгле своего нескончаемого пути. Композитор не убаюкивает своего слушателя счастливым финалом, а будит его совесть, заставляет работать мысль.

Обычно эпилог в каждом крупном произведении подводит итог

---

[1] Разные исходы судеб Катерины и Сергея определяет полное различие их натур, характеров. Для Сергея — наглого, самоуверенного — возможна жизнь даже «на аршине пространства» (по Достоевскому). Для Катерины же она невозможна без любви. И ее душа опустошается не только — и не столько — совершенными преступлениями (за них она готова платить всей своей дальнейшей жизнью), сколько вероломной изменой Сергея.

действия и намечает перспективу будущего героев уже за рамками действия.

Опера «Катерина Измайлова» заканчивается самоубийством Катерины и содержит в эпилоге зерно нового цикла жизни, связанного с образом Старого каторжанина. Его вопрос «Разве для такой жизни рожден человек?», которым кончается опера, требует одного ответа — отрицательного. И этим ответом, несомненно, должна была стать вторая опера Шостаковича.

Такова основная трагедийная линия в опере.

Но не только трагедия — и сатира занимает в ней значительное место.

Сатирический элемент в опере очень силен, но его нельзя рассматривать как заранее задуманный, «запрограммированный». Сатира здесь объективна, универсальна в широком, шекспировском смысле. Различные явления тесно переплелись так, как они вообще переплетаются в жизни.

Шостакович показал объективно все как есть. Но как художник глубоко субъективный, страстно заинтересованный в судьбах своих героев, все выявил, заострил, обнажил. Он открыто выступает с оценками всего, о чем рассказывает, со своим ярко выраженным мировоззрением — и потому все образы оперы показаны как бы сквозь призму авторской субъективности. При этом композитор предстает не как бесстрастный повествователь, а как страстный обличитель.

В этом смысле особенно интересна 7-я картина — сцена в полицейском участке, где полицейские чины лихо распевают куплеты совсем в опереточном стиле о своей нужности людям:

«Как же в просвещенный нынешний наш век
Жить без полицейских может человек?!»

Бравая музыка перемежается с томными жалобами на то, что «жалованье скудно, брать же взятки очень трудно». Эта комедийная сцена служит своеобразной разрядкой напряженности. Она временно как бы отодвигает развязку трагедии и в то же время показывает сущность тех социальных слоев, которые управляли обществом.

Недаром одна из американских газет после премьеры «Катерины Измайловой» в Метрополитен-опера в 1934 году сетовала: «Почему этот высокоталантливый юноша должен посвящать свое прекрасное творчество пропаганде?» — подразумевая под словом «пропаганда» обличение, осмеяние, бичевание пороков. Но даже буржуазные исследователи творчества Шостаковича, не принимающие его идей, отдают должное его увлеченности, искренности.

Одним из основных достоинств оперы является и то, что в ней нашел свое выражение интерес Шостаковича к человеческой личности — живой и яркой, к эмоциональной целостности ее характера, к глубине и значительности ее переживаний, что особенно сближает Шостаковича с традициями лирико-драматической оперы Чайковского и народно-музыкальной драмы Мусоргского.

От них у Шостаковича тот исступленно-страстный тон, то горячее сочувствие к человеческому страданию и те особые приемы музыкального письма, сочетающие гибкий, выразительный речитатив, близкий к разговорной речи, и напевные ариозные номера, и целые сцены. От них — проникновенность, задушевность музыки, близость к русской народно-песенной стихии.

Примечательно, что в центре оперы Шостаковича «энергичная», красивая женщина, а не «хищница-купчиха». «Я воспринял Катерину Измайлову энергичной, талантливой, красивой женщиной, которая гибнет в мрачном, жестоком семейном окружении купеческо-крепостнической Руси», — писал сам композитор. Его интересует сам этот тип, человеческий характер — сильный и самобытный, который он воспринимает непосредственно и фиксирует в нем прежде всего силу, страстность натуры.

Да и не только этой натуры. В опере есть и другие персонажи, духовный мир которых обрисован музыкой выразительной и красочной. Таковы Борис Тимофеевич, Сергей, Задрипанный мужичонка (кстати, имеющий такого прототипа в русской музыке, как Гришка Кутерьма в опере Римского-Корсакова «Сказание о граде Китеже»).

Немного найдется примеров в мировой музыкальной литературе, где бы композитор так правдиво и глубоко вскрывал лишь средствами музыки — подчас без помощи слов — психологическую суть своих героев, раскрывал бы мотивы их поведения.

В каждом из них он видит прежде всего то, что волнует, захватывает, поражает его в нем. А волнуют в отдельных образах те присущие им черты характеров, особенности индивидуальных обликов, которые кажутся ему наиболее значительными.

Шостакович предстает великолепным физиономистом в музыке — несколькими звуковыми штрихами он передает не только сложнейшие душевные движения человека, но и его характер, его помыслы, чувства и даже их едва уловимые оттенки.

Подчас желая подчеркнуть что-то основное, наиболее важное, он прибегает к утрировке, которая приобретает характер гротеска[1].

---

[1] Эти приемы, характерные для литературы (Свифт, Гофман, Гоголь, Салтыков-Щедрин), графики (Гойя, Домье), композитор использовал для наиболее целостного и убедительного воплощения своих замыслов.

Естественно, что изображаемые им персонажи находятся во взаимодействии, при котором дополнительно вскрываются какие-то новые грани их характеров. Такие, о которых они раньше, возможно, и не догадывались и которые в иных условиях и не проявились бы, — не будь в их жизни тех или иных событий. И изображая весь этот сложный комплекс человеческих взаимоотношений, композитор стремился добиться лишь средствами музыки яркого и многогранного отображения жизни.

Каждый персонаж в опере наделен определенным кругом интонаций, характерных для него. Но они не являются чем-то постоянным. Соприкасаясь по ходу действия, они изменяются и даже меняются местами, переходя от одного героя к другому. Так, например, Сергей в сцене первого объяснения с Катериной, желая подделаться под нее, перенимает ее интонации.

Иногда группа музыкальных тем рисует лишь один образ, показывая его сложность, внутреннюю противоречивость. Порою же одна тема объединяет различные персонажи в одну группу, как бы объясняя их родство. Такова тема насилия — переходя от одного отрицательного персонажа к другому, она подчеркивает тем самым их общность[1].

Все это удивительное разнообразие форм и средств выражения достигается благодаря огромной выразительной роли оркестра, который является равноправным компонентом в общем развитии сценического действия[2]. Порой он даже превосходит по выразительности и значительности вокальные партии персонажей, очень тонко реагируя на малейшие изменения в их поведении, настроениях. Все лживо, все пропитано ханжеством в этом «темном царстве», и потому слова, произносимые вслух, не имеют такого уж значения. И оркестр, договаривая за людей, вскрывает суть их поведения, взаимоотношений, выдавая их потаенные мысли.

Очень характерны симфонические антракты, которые связывают различные картины и сцены между собой, создавая единое целое. И вместе с тем они предвосхищают подчас отдельные события или показывают то, что не происходит на сцене.

Наиболее значительным, глубоким по смыслу является антракт

---

[1] Наиболее ярко тема насилия впервые проявилась во второй картине в обращении Катерины к толпе работников, глумящихся над Аксиньей,— «Отпустите бабу!». Упорно утверждает себя эта тема и в третьей картине, в спальне — она начинает эту картину, звуча в антракте и торжественно заключая ее — словно развенчивая счастье Катерины, — насильницы и жертвы насилия; звучит она и в пятой картине в разговоре с мужем, перед убийством его, и в сцене свадьбы, когда Катерина оказывается во власти полицейских.

[2] «Не оркестр, а нервная система с тончайшими рефлексами»,— сказал о нем академик Б. Асафьев.

между 4-й и 5-й картинами. Это — трагическое интермеццо, полное глубокого, неторопливого раздумья. Философское ли это размышление о жизни и смерти? Или образ обреченной героини? Или ее предчувствие неотвратимого возмездия, страданий и конечной гибели... Для каждого, кто слушает эту музыку, она звучит как ответ на его личные чувства и мысли.

Таким образом, в этой опере проявились лучшие черты русского национального искусства: русская песенная стихия, сочетание психологической углубленности с широким показом картин окружающей жизни, глубина философских обобщений. И вместе с тем здесь всегда ощутимо сердце творца, умеющее сострадать ближнему.

И то, что композитору удалось на основе такого «низменного» материала (быт провинциального захолустья, бездуховность купеческой среды) создать гениальное произведение, говорит не только о творческой зрелости автора. «Много нужно глубины душевной, дабы озарить картину из презренной жизни и возвести ее в перл создания»,— сказал однажды Гоголь.

Опера покоряет не только жизненной правдивостью, психологической достоверностью характеров, национальным колоритом, но и теплотой человеческого участия, глубиной сострадания к мукам других людей — не всякому художнику дано умение видеть «божью искру в самом падшем... человеке», прозревать «черты душевной красоты перед лицом тех явлений, которые обычно вызывают в нас неприятие или даже презрение».

Интересно отметить, что это глубокое и трагедийное произведение создавалось одновременно с комедийным балетом «Светлый ручей», близким по музыке к предыдущим балетам Шостаковича «Золотой век» и «Болт».

Широкий охват жизни, неуемная жажда творчества порождали в нем стремление высказаться в самых разных, даже противоположных сферах — комедийной и трагедийной. Для этого он использовал самые различные музыкальные жанры, что было особенно характерно для Шостаковича тех лет.

* * *

Опера «Катерина Измайлова» — вершина не только в творчестве Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. Это — этапное произведение и в истории развития всей советской оперы. Когда появилась «Леди Макбет»[1], — так называлась она вначале, — передовая

[1] Ленинградская премьера ее состоялась в 1934 г. в оперном театре имени Кирова, в Москве она впервые прозвучала в театре имени Станиславского и Немировича-Данченко в 1935 г.

музыкальная критика, общественность горячо приветствовали это сочинение двадцативосьмилетнего композитора.

Ее первый дирижер С. Самосуд посвятил ей статью, названную «Опера, которая делает эпоху». Он писал: «Со времени создания «Пиковой дамы» П. И. Чайковского в русской музыке, по моему мнению, не появлялась опера более новая для своей эпохи, более волнующая и воздействующая, чем «Леди Макбет» Шостаковича. По высокому драматизму, по эмоциональной силе и виртуозности музыкального языка — это лучшее, что за последнее полстолетие создано в русской оперной литературе». Ту же мысль высказал и И. Соллертинский: «Можно утверждать с полной ответственностью, что в истории русского музыкального театра после «Пиковой дамы» не появлялось произведения такого масштаба и глубины, как «Леди Макбет Мценского уезда».

А Немирович-Данченко, выступивший после московской премьеры по радио, сказал: «Музыка Шостаковича гениальна по яркости и разнообразию ритмов, громадному темпераменту, глубокой лирике, изумительному богатству оркестровых красок».

Успех оперы был равно велик как в Ленинграде, так и в Москве. Своим появлением она вызвала острый интерес и многочисленные споры. Безусловно, как всякое новое явление она не была принята сразу всеми и безоговорочно.

* * *

Эта опера явилась рубежом в творческой биографии Шостаковича. Кончилась пора мужания, наступило время великолепной творческой зрелости. Он уже не только много знал и умел, но и «докапывался» до сути тех явлений, которые отображал в своем творчестве.

Окружающая действительность по-прежнему была для него тем источником, из которого он в полную меру черпал свои образы, темы, наполняя их новым содержанием.

Причем, интересно, что, создавая свои необычные, новаторские произведения и одновременно выступая в концертах как пианист, Шостакович исполняет чаще всего только классиков — Шопена, Чайковского, Прокофьева. И только с 1930 года он стал интерпретатором в основном своих сочинений.

После окончания оперы «Катерина Измайлова» у Шостаковича вновь возродился интерес к фортепианному творчеству. В течение двух месяцев начала 1933 года он сочиняет цикл фортепианных прелюдий. И почти сразу же приступает к работе над Первым концертом для фортепиано с оркестром.

Премьеры обоих этих произведений — в исполнении самого ав-

тора — состоялись в том же 1933 году, в Ленинграде. Им сопутствовал большой успех, вслед за которым приходит и стойкий интерес ко всему его фортепианному творчеству. Это выразилось в том, что и другие наши ведущие пианисты — Лев Оборин, Генрих Нейгауз — включили их в свои программы и стали отныне убежденными и постоянными пропагандистами фортепианных сочинений Шостаковича.

Дальнейшие выступления этого замечательного музыканта способствовали его славе как первоклассного пианиста, так и выдающегося композитора — у нас в стране и за рубежом.

Весной 1935 года небольшая, но представительная группа советских артистов выехала в Турцию. В нее входили певцы (В. Барсова, М. Максакова, А. Пирогов), инструменталисты (Д. Ойстрах, Л. Оборин), танцоры (Н. Дудинская, А. Мессерер). И Шостакович, который должен был выступать как композитор и как пианист, исполнитель своих сочинений.

Посланцев советской культуры принимали в Турции очень тепло — их мастерством восхищались в различных городах страны и рабочие, и ремесленники, и интеллигенция. Их неоднократно принимал у себя президент республики Кемаль Ататюрк, много сделавший для укрепления дружбы между Турцией и Советской Россией.

Один из концертов целиком был посвящен творчеству Шостаковича — он исполнял свои сочинения.

Большой успех выступлений, отмеченный в прессе, побудил его после возвращения предпринять новые концертные поездки по нашей стране. Теперь уже не только Прелюдии и Концерт для фортепиано составляют основу его репертуара, но также и Виолончельная соната, которую он исполнял в ансамбле с известным виолончелистом В. Кубацким.

* * *

Менее десяти лет прошло с момента окончания консерватории. За это время Шостакович создал большое количество произведений в самых различных жанрах. Они звучали в концертных и театральных залах Ленинграда, Москвы и других городов нашей страны; он и сам выступал на концертных эстрадах.

Но однажды, будучи на гастролях в Архангельске, развернув свежую газету, он увидел статью о его опере «Катерина Измайлова».

А еще через неделю — новая статья: уже о его балетах. В основном о последнем — «Светлый ручей».

В этих статьях осуждалось все творчество Шостаковича.

Особенно много нареканий вызвала героиня оперы «Катерина Измайлова», воспринятая некоторыми горе-критиками как «хищница-купчиха, дорвавшаяся путем убийств к богатству и власти». Эти слова вполне могли бы относиться к героине лесковской повести. И хотя Катерина в опере, по существу, уже совсем иной образ, этого не пожелали заметить те, кто так пристрастно и несправедливо судил оперу Шостаковича.

Суров и неправеден был скорый суд над ним и его произведениями.

Но композитор не роптал, а старался осмыслить все происходящее.

Шостакович глубоко переживал случившееся.

На долгое время исчезла было воля к творчеству, к концертным выступлениям. Впрочем, это теперь и не нужно было — приглашения на гастроли почему-то перестали поступать. Да и друзей как-то сразу поубавилось, а их всегда было много у этого радостного, общительного и доброго к людям человека.

Впрочем, лучшие, конечно, остались[1].

Не изменил своего отношения к Шостаковичу и Мейерхольд. Будучи сам новатором-творцом, понимая и высоко ценя творческие поиски Шостаковича, он вскоре после опубликования упомянутых статей прочитал в Ленинградском Политехническом музее публичный доклад с сенсационным названием — «Мейерхольд против мейерхольдовщины». И переполненный зал, с нетерпением ожидавший выступления выдающегося режиссера, был немало удивлен тому, что Мейерхольд, кумир театральной публики, особенно молодежи, начал свое выступление с защиты Шостаковича, с утверждения его права на творческий поиск, творческую свободу.

Не подозревая о намерениях Мейерхольда, Шостакович пришел по его приглашению на этот доклад и был очень смущен всеобщим вниманием. «Зал замер,— рассказывает очевидец.— Взрыв аплодисментов, адресованных Шостаковичу, и все головы, как по команде, поворачиваются в его сторону. Дмитрий Дмитрие-

---

[1] Вот как вспоминают друзья М. Н. Тухачевского о его отношении к Шостаковичу в то время:

«Вскоре после появления оперы «Катерина Измайлова» ее молодой тогда автор Дмитрий Дмитриевич Шостакович был подвергнут критике. Шостаковича вызвали из Ленинграда в Москву... Я встретила его в квартире Тухачевских подавленного, растерянного. И надо было видеть, с каким сочувствием отнесся к нему Михаил Николаевич. Они надолго удалились вдвоем в кабинет. Не знаю, о чем там разговаривали, но из кабинета Шостакович вышел обновленным человеком. Решительно шагнул к роялю и начал импровизировать. Михаил Николаевич весь обратился в слух. Он не отрывал восхищенного взгляда от друга, в которого верил и которому сумел внушить веру в самого себя». (Из воспоминаний Гусевой.)

вич нервничает, вытирает лоб платком. Вновь бурные аплодисменты — на этот раз Мейерхольду».

Но еще до того полную солидарность с ним и Шостаковичем выразил Станиславский, приглашая их к себе в театр и подолгу беседуя с ними. В одной из таких бесед обнаружилось, что «убеленный сединами Станиславский и совсем еще молодой Шостакович говорят об оперном искусстве на одном языке».

А однажды, войдя в репетиционный зал, где собралась вся труппа театра, Станиславский сказал: «Прошу приветствовать наших гостей» — и, повернувшись к Мейерхольду и Шостаковичу, вошедшим с ним, стал им аплодировать, жестом предлагая всем последовать его примеру.

В те годы Шостакович строго и беспристрастно судил себя — судил строже, чем это делали другие. Прежде всего он снял с репетиций свою Четвертую симфонию, которую написал незадолго до того. Ее так и не исполнили тогда. Двадцать пять лет ждала она своего возвращения из небытия, и двадцать пять лет никто не слышал ее. А когда она, наконец, прозвучала — это было в 1961 году,— слушатели были очарованы ее высокопоэтичной, вдохновенной музыкой.

Но это было потом. А тогда, в середине 30-х годов, Шостакович, после длительного душевного кризиса, постепенно вновь обретал душевные силы для дальнейшего творчества.

ГЛАВА 12

> Нет выхода иного у меня,
> Чем жить...
>
> *Ж. Превер*

Жить — значит и творить. Таков неписаный закон всех истинных творцов. Возрождение Шостаковича было тем легче, что в душе его уже зрел замысел крупного сочинения, которому суждено было стать музыкальным знаменем своего времени — его Пятой симфонии. В ней композитор раскрыл своим слушателям мир чувств и мыслей нового человека, познавшего горечь страдания, борьбы и победы — самой большой победы, какую можно представить — победы над собой.

Эта выстраданная мудрость наделила композитора той особой зоркостью мысли, ясностью чувств, которые сообщают почти всей симфонии характер лирической исповеди.

Симфония в сжатой форме представляет сложный процесс зарождения и утверждения светлого гуманистического идеала, воплощенного в жизненно конкретных образах, через борьбу и страдания приходящего к победе и торжеству.

Потому идеи, выраженные в Пятой симфонии, так действенны, так впечатляют. Ибо они не декларируются, а глубоко прочувствованы художником, являются как бы основой его мировоззрения и изливаются в едином душевном порыве.

От тягостных, сумрачных раздумий первой части, через красочные картины второй части и созерцательно-философскую третью часть к финалу — таково движение основной мысли композитора, определившее содержание симфонии.

Потому она является аналогом крупных жизненных циклов — от начальных стимулов до завершающей стадии развития. Законы драмы, трагедии, открытые в прошлом, Шостакович переносит на новую — симфоническую основу.

Благодаря этому он и в симфонии оказывается незаурядным драматургом, что было свойственно ему в музыкально-сценических произведениях.

Таким образом, симфония становится глубокой музыкальной драмой, в музыке которой запечатлены не только борьба антагонистических образов, но и социальные и психологические конфликты.

С такой болью, с таким горячим, страстным чувством до Шостаковича не говорил еще никто.

Еще в Первой симфонии Шостакович отразил мир не гармоничный и цельный — что было бы так естественно для девятнадцатилетнего юноши,— а полный контрастов, противоречий. Теперь же, спустя более десятилетия, ощущение внутреннего раскола и дисгармонии заявляет о себе особенно настойчиво и принимает особо острую форму. Потому так закономерен переход Шостаковича от показа образов контрастных к показу их конфликтности, которая становится первоосновой трагедийных образов.

И неудивительно, что музыка Пятой симфонии полна такого огромного напряжения и трагедийной силы. Ее основное содержание составил богатый и разнообразный мир человеческих переживаний, чувств: страстные, волевые порывы — и мучительная, затаенная боль, стремительное нагнетание динамики, действия — и тихое восхищение перед жизнью, перед ее извечной, непреходящей красотой и мудростью.

Такая взаимообусловленность всех линий определила то новое качество художественного творчества, которое впервые проявилось в Пятой симфонии, наполнив ее глубоким философским смыслом.

Все в симфонии говорит о зрелости автора. Строгая продуманность формы и высокое вдохновение, поэтичность образов соседствуют рядом. И создается то удивительно целостное, гармонически совершенное построение, где достигается полное равновесие и соразмерность частей, определяющее целостный облик произведения.

Музыка Пятой симфонии передает зарождение, развитие и становление значительных и глубоко человечных мыслей и чувств. Созданный композитором мир художественных образов вращается вокруг человека, его внутреннего мира — необычайно многообразного и сложного.

В симфонии ярко выявлены две линии, тесно переплетающиеся между собой: активность, динамика действия, борьба, с одной стороны, и лирические размышления автора, как бы комментирующие происходящее — с другой. Все это напоминает глубокий философский роман, где развитие сюжета подчас тормозится, отодвигается авторскими размышлениями. Отсюда проистекает сложность, многоплановость симфонического развития, философская глубина и значительность содержания.

Основные темы Пятой симфонии делятся на две контрастные образные сферы: образам, исполненным высокой человечности, добра, противостоят образы зла, жестокости.

Борьба между ними не затухает в конце I части, она отодвигается на некоторое время жанровыми сценами II части и лирическими размышлениями III части. И лишь в финале симфония

завершается утверждением победы светлого человеческого начала над мраком и злом.

Большое место в I части симфонии занимает волевая и суровая тема-эпиграф, которая в дальнейшем развитии играет важную роль, проходя неоднократно через всю I часть.

Основные ее особенности — большие, стремительные скачки мелодии в сочетании с острым ритмом — придают ей характер напряженности и властной одержимости.

Трудно угадать предназначение этой темы-символа, обнаружить тот скрытый смысл, который таит она в себе. Автор не расшифровывает содержание этой симфонии — как, впрочем, и всех других,— и каждый слушатель волен понимать содержание музыки в меру своей восприимчивости (жизненного опыта и культурного уровня).

Несомненно, что этот образ характеризует активное, волевое начало. Но есть ли это одна из сторон «становящейся личности» героя? Или, наборот, противостоящая ей сила, нечто «надчеловеческое», трагическая Необходимость? Быть может, это в борьбе с ней мужает и утверждается человеческая личность, обретая необходимые ей силы.

И не только силы, но и мысль — страстную, жгучую, вечно пребывающую в мучительных поисках смысла своего бытия... Как знать — не в этой ли волнующей загадочности, многозначности, не поддающейся однозначной прямолинейной расшифровке, и заключена великая сила истинного искусства?

Для слушателей Пятой симфонии несомненно одно: самая первая тема-эпиграф, тема-символ — властная, решительная, — овладевает всем движением, развитием — и направляет его.

После первого появления вступительной темы-эпиграфа как антипод ее звучат основные темы первой части — две главные и одна побочная.

Первая главная тема всей своей сутью противостоит вступительной теме — ее печально никнущие интонации, полные тихой скорби и затаенной боли чередуются с порывистыми взлетами. А по-человечески теплый, проникновенный голос скрипок, их высокий регистр придает музыке характер лирической сосредоточенности, переходящей порой в мучительный всплеск отчаяния... Все это полно такого искреннего и глубокого чувства, такой напряженно ищущей мысли, что невольно воспринимается как страстный монолог, исповедь души, страдающей и смятенной.

Близка к ней по характеру и следующая главная тема — еще более лиричная и задушевная. Изложение обеих тем неустойчиво, неопределенно. Они часто прерываются отдельными паузами, членящими музыкальную ткань на отдельные короткие реплики,

вопросы, остающиеся без ответа. И вторгшаяся тема-эпиграф не разрешает их, а повелительно пресекает дальнейший ход развития.

Но лишь на время — власть ее хоть и велика, но не беспредельна. И после ее исчезновения звучит новая, побочная партия. Ее выпевают скрипки на фоне других струнных инструментов. Высоко, словно в разреженном воздухе, реет она — широкие интервалы делают ее легкой, бесплотной, а тихая грусть и какая-то холодная чистота придают ей характер отрешенности и неземного покоя. Это идеальное состояние духа, высшей гармонии.

Но меркнет светлый беспечальный образ, густеют краски, и сумрачная тревога, напряжение утверждают себя на длительное время. Это средний раздел формы, разработка. Начиная с Пятой симфонии она — самый весомый и развернутый раздел формы, а потому и самый насыщенный драматизмом. В ней обычно находит свое выражение все самое значительное, что хочет сказать композитор.

На протяжении этого музыкального раздела появляются отдельные отрывки основных тем — обеих главных и побочной. Преобладает первая главная как основной участник событий, в которых растрачивает себя настолько, что как бы истаивает здесь, в разработке, а в репризе уже не возвращается.

Но прежде чем исчезнуть, эта тема проходит ряд значительных изменений. Если при своем появлении она по-человечески тепла и задушевна, то к моменту первой кульминации, вдруг неожиданно преобразуясь, кажет новый свой лик: в развернутой поступи неотразимо наступательного динамичного марша, в трубном громогласии медных духовых инструментов на фоне мрачных, размеренных шагов в басах и словно гипнотизирующей барабанной дроби она приобретает совсем иной характер — гневный и решительный.

По-разному можно воспринять этот эпизод, по-разному истолковать такое преображение первой главной партии — как «образ чуждой человеку силы... образ агрессии и уничтожения» (Г. Орлов), звучащий «жестко и бездушно, грозно и воинственно» (Т. Тодорова), как «жуткое шествие, все сметающее на своем пути» (Л. Данилевич) или как «короткая разрядка всего дыхания оркестра, предвосхищающего финал симфонии, финал грандиозного оптимистического подъема» (А. Толстой).

А быть может, это всего лишь новые грани человеческой натуры, «души отчаянный протест», неожиданно проявившийся под влиянием определенных обстоятельств, воздействующих извне и даже «спровоцированных» первой, вступительной темой—эпиграфом, ее властным и деспотическим тоном. Ведь эта тема неодно-

кратно проходит на протяжении I части и звучит всегда одинаково — решительно и властно.

Это под ее несомненным воздействием преобразуется первая главная партия. Но, явив миру свой гневный и протестующий голос, она постепенно исчезает, проникая отдельными интонациями во вторую главную тему и в побочную, которые остаются звучать и в дальнейшем.

При появлении этой преображенной темы на пути ее вырастает новый образ, противостоящий ей, и борьба достигает своего апогея. Но в момент решающей схватки вдруг появляется побочная тема. Ее трудно узнать — так изменилась она, приобретя совершенно иной характер. От ее лиричности, отрешенности не осталось и следа.

Торжественно и ликующе звучит она у медных инструментов, вселяя уверенность в победу, которая кажется теперь неизбежной; ее поддерживает появившаяся вторая главная тема — она тоже у медных и тоже звучит радостно и победно. Это — реприза.

Но возвращается мрачная вступительная тема-эпиграф, неотступно напоминающая о чем-то неотвратимом, неизбежном. И хотя на смену ей приходит лирическая побочная тема — по-прежнему светлая и возвышенная, она не в силах рассеять мрак. Он все сгущается. Вновь глухо и зловеще напоминают о себе какие-то враждебные силы, еще сокрытые пока до первой схватки. Эта схватка неизбежна, и постепенно затухающая звучность оркестра говорит не о мире и покое, а о тревожном, предгрозовом затишье.

В предчувствии новых трагических столкновений I часть завершается мучительно-смятенным вопросом — ответ на него дает лишь последующее развитие музыки.

Беззаботной радостью начинается Скерцо — II часть — оттесняя собой все тревожное и сумрачное, что осталось после I части. Словно герой старается стряхнуть с себя тягостные воспоминания, предчувствия и торопится предаться беспечному веселью. Оно сопровождается то светлыми фанфарными призывами, то скользящими глиссандо[1], придающими всему оттенок беспечной веселости.

Форма этой части проста — трехчастна[2]. Две темы составляют основу ее первого раздела. Первая из них — активна, динамична. Вторая — менее подвижна, но ее бодрая маршевость близка по характеру первой теме.

---

[1] Глиссандо — скольжение мелодии — восходящее или нисходящее — по нескольким соседним звукам.

[2] Трехчастная форма предполагает в себе три раздела, где третий раздел повторяет музыкальный материал первого (почему и называется репризой), а средний раздел чаще строится на новом тематическом материале, хотя возможно и повторение — в измененном виде, конечно,— музыки первого раздела.

Средний раздел II части контрастирует всему предыдущему, хотя и сохраняет танцевальный характер.

Своеобразная мелодия солирующей скрипки, сочетая в себе угловатость и изящество, несколько противостоит общему оживлению и носит характер менее радостный и беззаботный.

Возвратившиеся образы первого раздела как бы поглощают эту одинокую мелодию. А когда она появляется в самом конце части еще раз — резкий, безапелляционный возглас оркестра прерывает, заставляет умолкнуть ее одинокий голос, который так страстно желает высказаться.

Это оказывается возможным лишь наедине с собой, и III часть — Лярго — является такой исповедью, внутренним монологом — искренним, страстным, не прерываемым извне никакими вторжениями.

Это самая значительная часть симфонии, ее философский центр. Лирическая величавость, исполненная благоговейной сосредоточенности на внутреннем, духовном мире человека, передает глубокие сокровенные раздумья... О чем? Быть может, о жизни и человеке, о смерти и бессмертии. Каждому эта музыка скажет что-то свое, только ему одному понятное и нужное.

Вся эта часть пронизана пленительными мелодиями, близкими по характеру к народным русским песням, но это сходство не сразу распознается. Оно — не внешнее. Лишь характер музыки такой же задушевный, мягкий и теплый, как в русских народных лирических песнях, да протяжная распевность выразительных мелодий напоминает их. А затаенная страстность и глубина лирического чувства напоминают о Чайковском.

И все же это — Шостакович, его неповторимый язык, язык сегодняшнего дня, нашей современности.

Основная тема III части — строгая, сдержанная и вместе с тем — яркая, эмоциональная. Она звучит как невидимый трехголосый хор и временами напоминает древнерусский церковный распев. Между двумя ее проведениями появляется сначала небольшой речитативный раздел — в высоком регистре у скрипок, затем — светлая, словно парящая мелодия у флейты на фоне арфы. Это середина основной темы, которую завершает первая, хоровая тема.

А затем на фоне трепетных скрипок в высоком регистре появляется новый лирический образ — просветленно-печальную мелодию поочередно выпевают солирующие духовые инструменты — гобой, кларнет, флейта.

Постепенно звучность оркестра усиливается, драматизируется, и на кульминации решительно и мужественно звучит мелодия первой темы. Это — реприза. В ней повторяются основные образы первого раздела.

Драматизм, напряжение постепенно рассеиваются, и возвра-

щается основное настроение — спокойное сосредоточенное раздумье и мягкая лирическая настроенность.

Стремительным, безудержным потоком врывается музыка финала — она словно взрывает тишину и умиротворенность, воцарившиеся в конце предыдущей части.

Тема массового шествия — главная тема финала. Ее упругая поступь, порывистая устремленность сразу определяют общее настроение части. А звучание медных духовых инструментов — труб и тромбонов, — подчеркивает ее мужественный и решительный характер.

Не менее решительна и подвижна вторая тема. Обе они то соединяются в одновременном звучании, то противопоставляются, преобразуясь и обогащаясь новыми элементами.

В этом бурном, стремительном вихре проносятся мелодические отголоски тем из первой части.

Динамическое нарастание все усиливается, звучание оркестра становится все более насыщенным, плотным. И на фоне этого звучащего потока появляется радостный победный клич — солирующая труба торжествующе возглашает новую тему — светлую и окрыленную, которая затем проходит у всего оркестра — радостно и ликующе, словно победный гимн. После небольшого лирического эпизода — разработки снова появляется главная партия, которая звучит здесь несколько отрешенно, словно вся она еще во власти созерцательного настроения. Лишь постепенно динамика нарастает, появляется побочная тема, и весь этот стремительный звуковой поток подводит к кульминации — последней,— которая словно солнечным светом пронизана радостным мажорным утверждением основной, главной партии финала.

Финал — заключительная часть — самая действенная часть симфонии, хотя в ней нет резко контрастных образов, нет такой напряженной борьбы, какая была свойственна первой части.

Это скорее извечное утверждение личности — Аз есьм!— обретшей себя в борьбе, в страданиях и в мучительных раздумьях.

* * *

Пятая симфония явилась первой кульминацией симфонического творчества Шостаковича, одной из вершин всего советского симфонизма. Она подытоживает собой десятилетний период в творческой биографии композитора, чей самостоятельный путь начался так блистательно созданием Первой симфонии.

И слушатели, и критики встретили симфонию горячо, даже восторженно. Большинство из них восприняли ее как произведение

трагедийное, как исповедь человека, прошедшего через многие нравственные испытания, в горниле которых закалил свою волю к жизни, к творчеству.

«Оптимистической трагедией» назвали ее современники.

«Страшная сила эмоционального воздействия, но сила трагическая»,— писал об этой симфонии А. Фадеев.

То была музыкальная исповедь современника, но, как всякое значительное явление искусства, она отобразила эпоху, мысли и чувства миллионов людей, живущих в одно время с композитором.

Вечная, всегда волнующая тема становления человеческой личности в борьбе и страданиях раскрыта в этой симфонии с потрясающей правдивостью и силой.

Симфонии было посвящено немало восторженных статей. «Слава нашей эпохе,— писал в одной из них Алексей Толстой,— что она обеими пригоршнями швыряет в мир такое величие звуков и мыслей. Слава нашему народу, рождающему таких талантов!»

Успех симфонии не случаен. Основная тема ее — человек и окружающий его мир, борьба и преодоление были созвучны эпохе. «Тема моей симфонии,— писал тогда Шостакович,— становление личности. Именно человека со всеми его переживаниями я видел в центре замысла этого произведения».

Современники восприняли эту симфонию глубже. «Начиная с Пятой симфонии,— писал академик Б. Асафьев,— все личное трепещет, как жизненный пульс современности. Нервная, чутко отзывчивая к гигантским конфликтам действительности музыка звучит как правдивое сказание о волнениях современного человека,— именно не отдельной личности и не отдельных людей, а человечества».

Герой Пятой симфонии сложен и переменчив и потому так причудливо соединяет в себе различные черты. Ибо внутренний мир его есть отражение мира внешнего — тоже сложного и переменчивого, что позволяет стихийным порывам соседствовать в нем с глубокими философскими размышлениями. И потому Шостакович в этой симфонии так труден и так по-детски прост, откровенен. Ибо он не рассказывает, не описывает, а признается, исповедуется. И в этой искренности тона заключена огромная сила воздействия его музыки.

Шостакович вслед за Львом Толстым и Достоевским в центр своего творчества поставил личность многогранную — борца и мыслителя одновременно, человека не только большой воли, но и широкого интеллектуального кругозора со сложными духовными исканиями. Это не только размышления об окружающей жизни, но и стремление осмыслить, понять и принять свершившееся.

Такой психологизм — особая форма постижения действительности. С его помощью выявляется не только мир внутренний, духовный, но и внешний — через восприятие его данной конкретной личностью.

Все это оборачивается у Шостаковича чувством внутреннего трагизма, как у Достоевского, Чехова в литературе, у Мусоргского, Чайковского в музыке — его русских предшественников, наделенных таким же тонким слухом, чувствительным к человеческим страданиям.

* * *

21 ноября 1937 года публика, заполнившая Большой зал Ленинградской филармонии, с особым нетерпением ожидала начала концерта, в котором впервые должна была прозвучать Пятая симфония Шостаковича. Всем памятны были критические статьи, посвященные ему, многочисленные дискуссии — где его взгляды, его поиски и достижения отнюдь не всегда встречали доброжелательность и понимание.

И теперь на суд публики должна была предстать его новая симфония. Какая она? О чем она? Вместилищем каких мыслей и чувств явилась ее музыка? В публике заметно было оживление и в некоторой степени даже ожидание сенсации. Все это налагало особую ответственность на исполнителей, что понимали все — оркестранты, занимавшие свои места за пультами, и молодой дирижер Евгений Мравинский, еще не известный тогда широкой публике. Его блистательная музыкальная карьера еще только начиналась, и начиналась она именно с исполнения Пятой симфонии Шостаковича.

В тот памятный вечер он вышел на эстраду стремительной энергичной походкой, решительно и властно поднял палочку и взмахнул ею. И полилась музыка. Нет, она даже не полилась, а заговорила с людьми, заговорила скорбным и суровым тоном о вечном, непреходящем, что волновало человечество на протяжении тысячелетий, и о чем-то глубоко личном, сокровенном, что слушатели познали, почувствовали лишь сейчас, с первыми звуками оркестра.

Сосредоточенное вступление — взлеты и падения мелодии, ее широкие острые скачки, исполненные нервной напряженности; а затем и другие темы, музыкальные образы — такие различные по своему мелодическому рисунку, эмоциональной окрашенности, но равно выразительные и по-человечески задушевные. Печать глубоких и мучительных раздумий лежит на них, придавая им харак-

тер то сурово-сдержанный, то порывисто-страстный, то лирически-созерцательный, то негодующе-исступленный. Все это явилось началом искренней и мучительно-взволнованной исповеди страдающего человеческого сердца.

Борьба, страдание и преодоление приводят к просветлению, к утверждению радости и победы.

И люди, сидящие в зале, поняли и поверили этой большой правде, выраженной посредством звуков. Даже те, кто «с предвзятым мнением шли на концерт, в котором исполнялась Пятая симфония Шостаковича»,— как признавался потом в своей статье прославленный летчик, Герой Советского Союза Михаил Громов. Но под воздействием музыки даже самые предубежденные слушатели оценили «богатство музыкального содержания симфонии», которое покоряет и «захватывает слушателя с первой же части и держит его в радостном напряжении до финала».

Особо отмечались трагедийная мощь произведения, его глубокий философский смысл. «Чувствуется, что Шостакович много пережил и передумал... Сама идея симфонии — через преодоление страдания — к радости и жизнеутверждению — ясно и убедительно доходит до слушателя».

«По богатейшему содержанию, по красочности музыкального языка, по незаурядному мастерству,— заканчивал свою статью М. Громов,— Пятая симфония должна занять одно из первых мест в ряду лучших произведений советских композиторов».

Успех симфонии нельзя назвать большим — он был ошеломляющим: бесконечные овации слушателей, вызовы композитора и дирижера, обмен восторженными мнениями даже между людьми незнакомыми — на фоне непрекращающихся оваций... Это осталось незабываемым для всех, кому посчастливилось быть на той премьере.

В своем триумфальном шествии симфония легко перешагнула границы нашей страны и многократно звучала за рубежом. Так, в ближайшем сезоне 1937/38 года ее услышали жители французской столицы в одном из концертов, состоявшем «из лучших произведений современной музыки»,— как писалось в одной из парижских газет. В этом концерте помимо двух произведений признанных французских композиторов — Ж. Орика и Ш. Кёхлина — прозвучала и Пятая симфония в исполнении парижского симфонического оркестра под управлением Р. Дезормьера. Благодаря успеху, сопутствовавшему ей и здесь, симфония была повторена в другом концерте и вызвала одобрительный отклик газеты «Юманите», которая писала: «Шостакович не испорчен современными влияниями... И когда музыка доходит до эпизодов, отличающихся огромной неумолимой силой и динамикой, достигаемых

теми же скупыми средствами, которыми располагал Шуберт (композитор-романтик, умерший почти 150 лет назад) — нельзя не восхищаться Шостаковичем... Нельзя более отрицать в Шостаковиче искру гения».

С тех пор симфония занимает одно из первых мест во всей современной музыке, даже теперь, спустя почти сорок лет после ее рождения. Она звучит во многих городах нашей страны и за рубежом, пленяя слушателей прекрасной и выразительной музыкой, глубокой человечностью и высокой поэтичностью музыкальных образов. И пусть не все и не всегда понимают многообразие и богатство мыслей и чувств, выраженных в ней, но все же какие-то отдельные стороны ее содержания находят живой отклик в душе каждого человека, кто соприкасается с миром ее образов.

А тогда, в 30-е годы, мировую славу Шостаковича-симфониста подтвердил и выдающийся дирижер современности Артуро Тосканини, который во время своих гастролей продирижировал его Первой симфонией.

Тем временем Шостакович работал уже над новой своей симфонией — Шестой.

ГЛАВА 13

Какой обширный, богатый мир искусств, если целью взят человек.

М. Мусоргский

В Шестой симфонии композитор продолжает решение тех же вопросов, что волновали его и раньше, — человеческая личность, ее неповторимость, глубина и своеобразие ее внутреннего мира и отражение в нем мира внешнего. Здесь, как и в предыдущей симфонии, ясно ощутима та же интенсивность восприятия художника, острота его реакции, глубина переживаний и мастерство передачи — все это породило образы большой художественной силы. А раздолье широких напевных мелодий, близких к русской народно-песенной стихии, по-прежнему роднит Шостаковича с традициями русской классики.

Основное содержание симфонии заключено в движении от скорбного, мучительно-тяжелого раздумья I части к радостно бурлящему весельем финалу.

Композиция Шестой симфонии несколько необычна, неожиданна. И тем не менее — это звено одной цепи исканий, по-прежнему устремленных и смелых.

Три части симфонии — три контрастные образные сферы различных состояний души. Смятенные и мучительные поиски истины, идеала характеризуют музыку I части и наполняют ее драматическими, а порой и трагедийными образами. Эта медленная, скорбно-сосредоточенная музыка чем-то напоминает аналогичные образы из Пятой симфонии и потому, возможно, так близка по характеру ее III части. Но превосходит даже ее по монолитности и исключительной драматургической цельности.

Эта часть Шестой симфонии — один из самых совершенных и прекрасных музыкальных образцов Шостаковича — чарующая пленительность и искренность основного мелодического образа, проходящего через всю часть, делают ее музыку неповторимо поэтичной и одухотворенной.

II и III части — контрастные сопоставления различных эпизодов, жанрово-характерных картин окружающей жизни. Тематически они не связаны, хотя родственны по своему характеру. Если I часть характеризуется ровным, сосредоточенным движением образов скорбных, порой напряженных и суровых,— что особенно заметно во второй теме, которую выпевает английский рожок на фоне мерного ритма, напоминающего траурное шествие,— то

II часть — Аллегро — напоминает легкое, подвижное скерцо. В стремительном потоке быстро, словно в калейдоскопе, сменяются различные, порой очень контрастные образы, словно беглые, но яркие зарисовки жизненных впечатлений. Подвижный, энергичный характер музыки передает различные психологические состояния, порой довольно напряженные, драматические. Лишь в стремительной, по-праздничному ликующей III части — финале — утверждаются светлые положительные образы. Этому способствует преобладание элементов танцевальности, создающей настроение безудержной радости.

Особенно интересно в этой части то, что вся она пронизана интонациями бытовых танцев — то это стремительный галоп, то вальс, который, преобразуясь ритмически, становится маршем. Бьющая через край энергия, молодой задор делают эту музыку необычайно светлой и жизнеутверждающей.

Торжественно и ликующе завершается симфония. Словно герой сбросил с себя все тягостное, мучительное и наслаждается новым для него ощущением — своей причастности к бурно и неудержимо несущемуся потоку жизни, духовной слиянности с массами, человечеством.

Эта симфония прозвучала впервые в ноябре 1939 года в Ленинграде, в исполнении оркестра Ленинградской филармонии под управлением Е. Мравинского, который на многие годы становится первым исполнителем всех последующих симфоний Шостаковича, вплоть до Тринадцатой.

Но это не всегда встречалось доброжелательно. Сам Мравинский вынужден был признать через много лет: «Были в моей жизни... испытания, связанные с пропагандой творчества Шостаковича. Горько о них вспоминать... Случалось сталкиваться и с недоверием, и с замалчиванием, и с прямым противодействием».

Но вопреки всему этот замечательный дирижер всегда «верил в музыку Шостаковича». И эта вера вылилась в своеобразную систему взглядов одного из лучших дирижеров нашей современности. «Если бы мне пришлось заполнять анкету, посвященную главным событиям моей биографии,— пишет он,— то на ее вопросы я ответил бы так:

Самая значительная человеческая встреча в Вашей жизни?— С Шостаковичем.

Самые сильные музыкальные впечатления?— От творчества Шостаковича.

Самое важное в Вашей исполнительской деятельности? — Работа над произведениями Шостаковича.

Самые большие трудности, стоявшие на Вашем пути дириже-

ра? — Препятствия и противодействие, «мучительные роды» при подготовке почти каждой премьеры симфоний Шостаковича.

Вот главное, о чем хочется сказать...»

* * *

Три симфонии — Четвертая, Пятая и Шестая, — созданные Шостаковичем в 30-е годы (1935—1939 годы), различны по настроению, по структуре, но связаны между собой единством замысла, стиля, идеи. Благодаря этому единству они образуют как бы огромный триптих, где две крайние симфонии — Четвертая и Шестая — предполагают логическое выражение единой мысли и зеркально отражают в себе определенный круг образов.

Четвертая симфония, явившаяся как бы первой частью такого триптиха, представляет собой зарисовки различных сторон жизни — ярких и радостных в начале, сумрачных и даже трагедийных в конце.

Шестая симфония, отражая сходные картины реальной жизни, начинается трагедийными образами, близкими к тем, что завершают Четвертую симфонию. Но финал ее — радостен, светел и утверждает торжество высокого, гуманистического идеала.

Таким образом, Четвертая и Шестая являются выражением определенной тенденции — движение от мирных, светлых настроений — через боль утрат и страданий — к утверждению добра и человечности.

Между этими симфониями, словно огромная вершина, возвышается Пятая симфония — одна из самых значительных симфоний Шостаковича, явившаяся не только рубежом зрелости и возмужания таланта композитора, но и высочайшей вершиной советского и мирового симфонизма. В ней впервые композитор достиг совершенства всех средств выразительности, стройности пропорций, формы и органичного их сочетания с глубиной содержания, идейного замысла.

Такой огромный рывок — после Второй и Третьей симфоний — многим казался чудом (ведь никому не была известна Четвертая симфония!). Путь к этим вершинным симфониям, особенно Пятой, к опере «Катерина Измайлова» лежал через накопление личного творческого опыта, осмысление достижений композиторов прошлого и современности. И через более глубокое, органичное усвоение интонационного словаря новой эпохи, которое происходит благодаря особенно интенсивной работе композитора в области кино и театральной музыки.

Важно и то, что в Пятой симфонии впервые сконцентрировались трагедийные элементы, которые были ранее рассеяны в других





Родители композитора — Дмитрий Болеславович и Софья Васильевна Шостакович.



Портрет тринадцатилетнего Мити Шостаковича (худ. Кустодиев).



Дмитрий Дмитриевич Шостакович. 30-е годы.





В театре Мейерхольда, во время постановки «Клопа». Справа от Шостаковича В. Маяковский и Вс. Мейерхольд.

Среди учеников.



1941 г. На крыше консерватории после налета вражеской авиации.
Справа — Д. Д. Шостакович.





В период создания Седьмой симфонии.





1942 г. Исполнение Седьмой симфонии в зале Ленинградской филармонии.

Среди пионеров.



Дмитрий Дмитриевич Шостакович. 40-е годы.



Д. Шостакович с сыном Максимом.



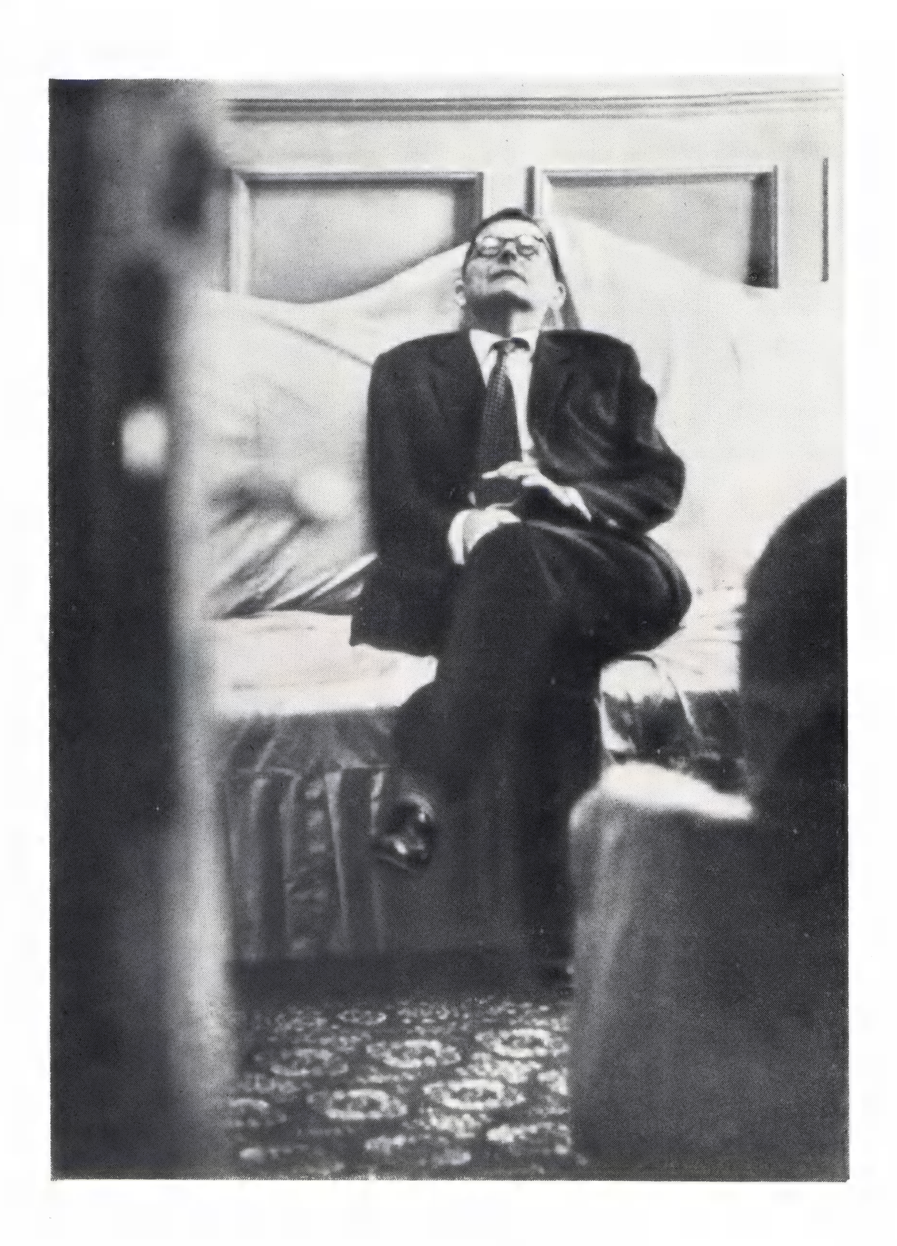
На торжественной церемонии посвящения в звание почетного доктора Оксфордского университета.





Репетиция одного из новых квартетов Шостаковича.

Д. Д. Шостакович с дирижером Кириллом Кондрашиным.



В антракте...





В Большом зале консерватории.

Д. Д. Шостакович с сыном Максимом.





После концерта.



На концерте.



Д. Шостакович и народный артист СССР Николай Черкасов.





Вручение награды В. Клиберну на I Международном конкурсе имени Чайковского.

Д. Шостакович и Б. Полевой.



Портрет композитора работы Максима Шостаковича.



Д. Д. Шостакович. 70-е годы.

произведениях композитора, таких, как Первая симфония, опера «Катерина Измайлова», Виолончельная соната и некоторые фортепианные пьесы 30-х годов.

Так в 30-е годы заканчивается формирование стиля Шостаковича и превращение молодого, ищущего свой путь композитора в зрелого мастера, обладающего своеобразной, неповторимой индивидуальностью. На смену дерзкому экспериментаторству и неуемным поискам пришло глубокое постижение жизни во всей ее многосложности и противоречивости.

Отныне характерные для Шостаковича средства выразительности служат воспроизведению сложного и противоречивого внутреннего мира его современника, человека, наделенного тонкой, чувствительной душой и могучим интеллектом.

Таким образом, в произведениях 30-х годов композитор предстает уже создателем психологически достоверных и глубоко реалистических образов.

Шире становится диапазон выражаемых чувств, разнообразнее круг изображаемых явлений, психологически глубже и богаче музыкальные характеристики героев.

Меняется эмоционально-образная сфера его произведений. Если раньше некоторым из них была присуща передача внешних черт, наиболее характерного[1], то теперь основным становится внутреннее содержание образа. То есть не столько выявление парадоксов жизни, сколько проникновение в глубь человеческой психики, стремление постичь ее потаенные движения, — вот то, что отныне составляет суть его творчества.

Одновременно с этим меняется и интонационно-тематический словарь — все это продиктовано изменениями в настроениях, в мировоззрении композитора, которые в свою очередь есть следствие воздействия на него окружающей жизни, ее явлений.

Это проявилось в усложнении музыкального языка, в усилении образной выразительности, логики музыкального мышления, в увеличении эмоциональной напряженности, что обусловлено более острым ощущением противоположностей, контрастов жизни. Не только характерно красивое, но и характерно безобразное; отныне они все смелее переплетаются в целостной композиции большинства его произведений. И если сочетание и тесное соприкосновение возвышенного и низменного впервые осознается композитором в Первой симфонии, то в последующих симфониях, начиная с Четвертой (минуя Вторую и Третью), это становится основой содержания его творчества.

Все пристальнее вглядываясь в окружающую действительность, он понимает, что глубокое ее постижение приводит не только

[1] Например, во Второй и Третьей симфониях, балетах, опере «Нос».

к радостным открытиям. В его творчестве все большее место начинает занимать проблема трудного развития личности, ее сознания. Особенно в период величайших социальных преобразований, которые влекут за собой преобразования этически-нравственные.

Именно это отныне занимает центральное место в творчестве Шостаковича 30-х годов.

Сложность, даже некоторая двойственность героя Шостаковича породила в свое время теорию о «двух Шостаковичах»: один, дескать, демократичен, доступен для широкой публики, другой изыскан, непонятен, создает музыку лишь для узкого круга ценителей. Эта абсурдная мысль была довольно веско аргументирована и некоторое время держалась в музыкознании, хотя несостоятельность ее очевидна. Ибо такой глубокий художник, как Шостакович, не может быть простым, однозначным. Его герой многолик, но един. Он живет среди людей и знает не только чувство единения с ними, но и одиночество, а с ним и сомнения, раздумья, разочарования. Внутренний мир этого героя сложен и требует более тонкого своего выражения в музыкальных образах.

Такая многоплановость, многогранность диктуется самой жизнью, необходимостью глубже проникать в ее суть. В этом сказалось и требование нашего времени, стремление найти — по словам И. Эренбурга — «идеалы не только для борьбы и для труда, но и для часов тишины, когда человек остается наедине с самим собой». В этом сказывается и неуемное желание отобразить жизнь и общества, и отдельного человека во всей их полноте.

Зрелость и мудрость, пришедшие на смену юношеским дерзаниям и творческим экспериментам, позволили ему заново осмыслить всю значительность и неисчерпаемость классических традиций. Так творчество композитора приобретает те черты гармонической ясности, мудрой уравновешенности стиля, которые становятся характерны для его дальнейшего творческого пути.

Постепенно композитор находит и те специфические приемы, которые наиболее полно отображают новое содержание его симфоний. Они и позднее будут характерны для него: отказ от всего лишнего, второстепенного, строгий отбор деталей, использование только необходимых музыкально-выразительных средств для воплощения своих замыслов.

К концу 30-х годов относится начало работы Шостаковича над новой симфонией, посвященной В. И. Ленину. «Написать симфонию, посвященную памяти Владимира Ильича Ленина,— мое заветное, давнишнее желание,— писал он тогда.— Мысль об этой симфонии возникла еще в 1924 году, в дни глубокого всенародного траура». В этом вокально-симфоническом произведении композитор намеревался использовать стихи В. Маяковского, С. Сталь-

ского и Джамбула. Но замысел остался неосуществленным. Лишь много лет спустя, в 1961 году, он написал симфонию — Двенадцатую,— посвященную Ленину. Но она имела уже совсем иное строение и содержание.

К тому же периоду — концу 30-х годов — относятся и два камерных произведения.

Первое из них — Первый квартет — возникло неожиданно. Вечно влекомый жаждой нового — это навсегда осталось в нем,— композитор решил однажды поупражняться в сочинении камерной музыки, которая до сих пор оставалась вне сферы его интересов.

Сам творческий процесс так захватил и увлек Шостаковича, что в течение нескольких дней квартет был готов. И потому, вероятно, музыка его так легка и свежа. Легкость и изящество в I части сменяются взволнованными и порывистыми образами II части, близкими к русским народным песням. А стремительное движение музыки в III части исполнено искренней юношеской радости. Завершается квартет активным и действенным финалом, близким по настроению финалу Шестой симфонии.

Иной характер носит фортепианный Квинтет, созданный уже после Шестой симфонии,— одно из наиболее зрелых произведений композитора. По глубине и значительности содержания оно не уступает лучшим симфониям Шостаковича.

В отличие от большинства других его произведений Квинтет сразу же после первого исполнения в ноябре 1940 года завоевал признание слушателей. Немного найдется — даже у Шостаковича — произведений таких совершенных и глубоких.

В известной мере Квинтет близок к Пятой симфонии — становление личности, победа над собой, утверждение своего «я» — его содержание.

Но как всегда, у композитора вместе со сходством неизбежны и различия. И эти различия заключены не только в особенностях жанров симфонии и квинтета, но и в той ясности мышления — музыкального и философского, которым обогатился автор после создания Пятой симфонии.

Пять частей Квинтета отображают не только различные состояния духа, но и музыкальные стили предшествующих эпох. И вместе с тем все эти части наполнены современным содержанием, в них все время слышится наш век, воплощенный в звуках.

Начинается Квинтет Прелюдией и Фугой, которые являются соответственно I и II частями. Обе они перекликаются с настроениями и музыкальными образами великого немецкого композитора XVIII века — И.-С. Баха. Строгость и величественность — таков характер этих двух частей, а глубокие размышления о жизни определяют их содержание.

Две основные темы Прелюдии — 1 части Квинтета — сосредоточенная первая и лирическая вторая — составляют своего рода экспозицию. А своеобразное сочетание струнных и фортепиано напоминает звучание органа.

Средний раздел — изящный, грациозный менуэт, за которым следует возвращение музыкальных образов начального раздела, после чего начинается вторая часть — Фуга.

Основная тема Фуги несколько напоминает одну из тем предыдущей части, но звучит она более объективно, философски спокойно. Сложен музыкальный язык Фуги, но блестящее мастерство композитора делает ее ясной и хорошо доступной для восприятия. И не только глубина и строгость мысли, но и душевное тепло, мягкая лиричность характеризуют эту музыку.

В середине цикла расположилось Скерцо. Его радостная, безоблачная музыка звучит контрастом к предыдущим частям.

Прекрасная русская распевность четвертой части — Интермедии — вновь возвращает слушателей к настроениям двух первых частей Квинтета. Но национальный русский колорит делает эту музыку неповторимо своеобразной, а струнные инструменты звучат здесь как-то особенно, словно человеческие голоса. В этой музыке — возвышенной и поэтичной — нет ни бурь, ни сомнений. Все погружено в спокойную лирическую созерцательность.

Мягко истаивает эта изумительная музыка, и из нее постепенно вырастает тема финала. Радость, полнота счастья, мир и гармония в душе — вот основное настроение этой последней, заключительной части. Две темы — величаво-спокойная и активная маршевая — составляют ее основу. Их развитие создает динамику, напряжение, но безмятежное, спокойное завершение финала уравновешивает предыдущие конфликты и утверждает светлые и радостные чувства.

Удивительно и неповторимо прекрасно это произведение. Все строго продумано и рационально в нем, и вместе с тем все полно глубокого и искреннего человеческого чувства, самых различных его проявлений — от сдержанной суровости до безудержного веселья. И Государственная премия 1-й степени, которой оно было отмечено в 1940 году,— признание его художественной ценности.

Одновременно с созданием Квинтета Шостакович был занят совершенно иной, но тоже важной творческой работой — он заново оркестровал оперу Мусоргского «Борис Годунов». До тех пор она жила на оперной сцене в оркестровой редакции Н. А. Римского-Корсакова, которая значительно отличалась от авторской.

Еще в конце 20-х годов московский и ленинградский оперные театры задумали подготовить новую постановку этой оперы в авторской редакции. Но оказалось, что оркестровка Мусоргского,

при всей своей колоритности, малоприемлема для больших театральных залов. Так назрела необходимость в новой оркестровой редакции этой оперы, которая бы в неприкосновенности сохранила неповторимую творческую манеру, своеобразие оркестрового языка великого русского оперного реформатора. И в то же время приблизила бы ее к современности.

Для выполнения такой сложной и ответственной работы необходимо было проникнуться своеобразием музыки Мусоргского, совершенно отказаться от своей творческой индивидуальности, как бы слиться воедино с замыслом автора «Бориса Годунова».

Для Шостаковича это было тем труднее, что талант его так ярок и своеобразен. Но его огромная любовь к русской музыке и столь же огромная добросовестность, художническая честность помогли ему в выполнении этой сложной задачи.

Началась Великая Отечественная война. Постановку пришлось осуществить несколько позже. И сейчас эта гениальная опера звучит в оркестровой редакции Шостаковича.

В 1937 году Дмитрий Дмитриевич становится преподавателем Ленинградской консерватории и через два года получает звание профессора. Было ему тогда 33 года.

Несмотря на то что педагогическая деятельность его была недолгой (он преподавал в Ленинградской консерватории в 1937—1941 годах и в Московской консерватории в 1943—1948 годах), влияние его на развитие советской музыки оказалось огромным. Его богато одаренная натура и в этой области проявила себя ярко и талантливо. Щедро делясь со своими учениками огромными познаниями и творческим опытом, осторожно и заботливо пестуя дарования каждого из них, Дмитрий Дмитриевич помог сформироваться таким значительным и неповторимым творческим индивидуальностям, как Г. Свиридов, Кара Караев (ныне лауреаты Ленинской премии), Б. Чайковский, Ю. Левитин, А. Чугаев, Г. Галынин и другие. Более того, влияние Шостаковича на развитие советской музыки оказалось огромным благодаря тому, что не только в Российской Федерации, но и во многих братских республиках есть немало композиторов, которые считают себя учениками Шостаковича, хотя никогда не общались с ним, — так велико воздействие его творчества на развитие всей советской музыки.

Все это снискало Шостаковичу славу одного из выдающихся педагогов нашего времени.

* * *

30-е годы... Необычные годы в истории нашей страны — первые пятилетки, огромный энтузиазм масс, строящих новую жизнь — новые заводы и фабрики, новые домны...

Это мы возводили, чтоб крепче дышалось,
Чтобы легче работалось,
Лучше жилось.

Все более значительным, содержательным становилось советское искусство.

Сколько прекрасных произведений было создано в те годы. Сколько славных имен стали неотъемлемой частью советской культуры — Прокофьев, создавший в 30-е годы кантату «Александр Невский», балет «Ромео и Джульетта», оперу «Семен Котко»; Хачатурян, ставший автором Фортепианного и Скрипичного концертов; Мясковский, написавший 21-ю симфонию... А песни Дунаевского, Захарова, Новикова, Александрова! И у всех этих разнохарактерных и высокохудожественных произведений был единый источник вдохновения — жизнь советских людей.

Так советская культура, искусство служили великим идеям, великим целям социальных преобразований.

И вместе с тем то было время напряженного ожидания грозных событий, которые приближались с неимоверной быстротой,— все чувствовали их неотвратимость и готовились к ним.

...Первой жертвой фашизма пала далекая и беззащитная Эфиопия.

...Героическая Испания истекала кровью.

Увы, замолк истерзанный Мадрид,
Весь в отголосках пролетевшей бури...—

писал с болью в сердце Н. Заболоцкий.

...Наглые провокации японской военщины на наших границах.

...Позднее война с белофиннами — непродолжительная, но кровопролитная.

Близились еще более грозные и трагические события. Их ждали. К ним готовились.

К пограничным столбам приближаются снова бои,
И орудия ждут разговора на новые темы.
(М. Светлов)

Германский фашизм все более нагло и развязно притязал на мировое господство, прибирая к своим рукам целые европейские государства и сея вокруг себя тревогу и смятение.

Германия!
Позор!
Полкарты прикарманила
Астральная душа!
Встарь — сказками туманила,
Днесь — танками пошла.

Так с гневом и болью обличала фашизм талантливейшая русская поэтесса Марина Цветаева.

ГЛАВА 14

Мы предчувствовали полыханье
Этого трагического дня.
Он пришел. Вот жизнь моя, дыханье,
Родина! Возьми их у меня.

О. Берггольц

И все же эта война пришла неожиданно. Ошеломляющим, смертоносным вихрем ворвалась она в нашу мирную жизнь — ворвалась и перевернула все.

«Багряный хлынул свет!» — определила то время поэтесса Анна Ахматова.

Да, багряный... Отсветы военных пожарищ осветили необозримые просторы нашей Родины, и в их свете ярче предстали мужество и непоколебимость нашего народа.

Мы знаем, что ныне лежит на весах
И что совершается ныне.
Час мужества пробил на наших часах,
И мужество нас не покинет,—

писала А. Ахматова, и так думал каждый, стремясь быть полезным своей Родине.

Миллионы людей в эту грозную годину вставали на защиту Отечества с глубоким сознанием своего долга перед ним.

Вместе со всем народом с первых же дней войны были музыканты, поэты. Немало прекрасных песен, отразивших чувства советских людей, было создано ими тогда же, в первые дни и месяцы войны.

А события поначалу развивались безрадостно.

...Опустивши глаза сухие
И сжимая уста, Россия
В это время шла на Восток,
И самой же себе навстречу,
Непреклонно, в грозную сечу,
Как из зеркала наяву...
. . . .
Шла Россия спасать Москву.

И не только Москву... Ленинград в самом начале войны был окружен огневым кольцом блокады... Блокады, которая длилась почти тысячу дней и ночей и унесла более миллиона жизней ленинградцев.

Но непоколебимым был героический дух города и его уверенность в победе, ибо каждый верил, что

Вражье знамя растает, как дым.
Правда за нами — и мы победим!

Так «от имени ленинградцев» высказывалась поэтесса Ольга Берггольц. И каждый понимал, какого мужества и какого напряжения духовных и физических сил, каких жертв потребует эта война.

Враг был уже на подступах к городу. И не только авиабомбы, но и артиллерийские снаряды разрывались на его прекрасных улицах и величественных площадях.

Но Ленинград жил и боролся. Силы ему придавала уверенность в конечной победе, заботы всего нашего народа, всей страны.

Тогда же, первой военной осенью по ленинградскому радио было передано обращение к ленинградцам казахского поэта Джамбула:

Ленинградцы, дети мои!
Ленинградцы, гордость моя!
Мне в струе степного ручья
Виден отблеск невской струи.

Вскоре плакаты с этим обращением, написанные от руки, были вывешены в окнах многих домов. «Без слез и чувства радостного волнения не могли мы читать это послание. Мы ощутили, что это письмо так же ценно, как и подход сильного резерва... и мы шли в бой, удвоив силы»,— записал в своем походном дневнике известный драматург Всеволод Вишневский.

В Ленинграде острее протекала смена картин мира и войны и потому, вероятно, были острее ощущения.

На редкость теплая, по-русски пленительная осень не спеша опускалась на скверы и парки, украшая их «в багрец и золото». И не верилось, невозможно было верить, что где-то рядом, за чертой города — злобный враг, пришедший разрушить, уничтожить жизнь на нашей земле.

К этой мысли невозможно было привыкнуть. Но улицы и площади, искаженные разрушенными домами, пустыми глазницами окон, защитными сооружениями у памятников из досок и мешков с песком не оставляли места сомнениям и больно отзывались в сердце каждого ленинградца.

И там —

...во мраке, в голоде, в печали,
Где смерть, как тень тащилась по пятам,—

оставался и профессор Ленинградской консерватории, прославленный на весь мир композитор — Дмитрий Дмитриевич Шостакович. Вместе с другими ленинградцами он ездил за город рыть укрепле-

ния, вместе с другими преподавателями и студентами консерватории жил в ее здании на казарменном положении, дежурил на ее крыше, защищая свою «альма матер» от зажигалок, и продолжал преподавать[1]. Руководил театром народного ополчения (совместно с прославленным артистом Н. Черкасовым), работал в музыкальном издательстве, выпускавшем в то время песенники для отправлявшихся на фронт.

И все это время в его душе, кипевшей великим гневом, зрел грандиозный замысел нового сочинения, которое должно было отразить мысли и чувства миллионов советских людей. Все передуманное, перечувствованное в первые военные дни требовало выхода, искало своего воплощения в звуках.

Вскоре этот замысел начал приобретать вполне отчетливые формы — развернутое симфоническое произведение должно было стать не только величественным монументом героической эпохе, но и лозунгом, призывом к борьбе до победного конца.

С необычайным воодушевлением принялся композитор за создание своей Седьмой симфонии. «Музыка неудержимо рвалась из меня»,— вспоминал он потом. Ни голод, ни начавшиеся осенние холода и отсутствие топлива, ни частые артобстрелы и бомбежки не могли помешать вдохновенному труду.

Иногда во время перерывов в работе композитор выходил из дома.

«С болью и гордостью смотрел я на любимый город,— вспоминал он потом.— А он стоял, опаленный пожарами, закаленный в боях, испытавший глубокие страдания войны, и был еще более прекрасен в своем суровом величии. Как было не любить этот город... не поведать миру о его славе, о мужестве его защитников. Моим оружием была музыка».

История мирового искусства еще не знает подобного примера, когда величественное, монументальное произведение рождалось бы под непосредственным впечатлением только что происходящих событий. Обычно крупные симфонические сочинения вынашиваются долго, сосредоточенно. Здесь же оказалось достаточно одного месяца (симфония была начата в конце июля 1941 года), чтобы чувства и мысли художника, помноженные на чувства и мысли миллионов его современников, воплотились в совершенные формы и высокохудожественные образы.

В этом отношении Седьмая симфония Шостаковича не имеет себе подобных. Причем и художественные ее достоинства неоспоримы — ведь даже теперь, спустя три с половиной десятилетия,

[1] Даже после того как консерватория была эвакуирована, занятия продолжались уже на квартирах профессоров, оставшихся в Ленинграде, в классах, где жили некоторые из них, и даже в бомбоубежищах.

она неотразимо воздействует на ум и сердце слушателя своим глубоко взволнованным и искренним эмоциональным тоном, необычайной конкретностью образов.

В первые же месяцы войны были написаны две первые части новой симфонии.

Работал он, ослабленный голодом, черпая вдохновение в мыслях «о величии нашего народа, о его героизме, о лучших идеалах человечества, о прекрасных качествах советского человека, о нашей прекрасной природе, о гуманизме, о красоте, о том, во имя чего мы ведем борьбу». Вскоре была окончена и третья часть симфонии. «Я никогда не сочинял так быстро, как сейчас»,— утверждал композитор.

Завершилась симфония уже в Куйбышеве, куда его больного, ослабшего от голода, с двумя малолетними детьми вывезли самолетом.

Так же, в Куйбышеве, и состоялась премьера симфонии — 5 марта ее исполнил оркестр Большого театра под управлением С. Самосуда. Этот концерт транслировался по Всесоюзному радио, и, выйдя к микрофону, композитор сказал: «Мы воюем во имя торжества разума над мракобесием, во имя торжества справедливости над варварством. Нет более благородных и возвышенных задач, чем те, которые вдохновляют нас на борьбу с темными силами гитлеризма».

Вскоре Седьмая симфония прозвучала и в Москве. В тот день, 29 марта 1942 года, газета «Правда» поместила статью Шостаковича с такими словами: «Моя симфония навеяна грозными событиями 1941 года. Коварное и вероломное нападение германского фашизма на нашу Родину сплотило все силы нашего народа для отпора жестокому врагу. Седьмая симфония — это поэма о нашей борьбе, о нашей грядущей победе».

Москва в то время тоже была на осадном положении. Но когда во время исполнения Седьмой симфонии была объявлена воздушная тревога и человек в военной форме, остановив оркестр, приказал «бойцам противовоздушной обороны занять свои посты, всем спуститься в метро» — из зала вышли лишь несколько человек с противогазами и санитарными сумками через плечо. Все остальные остались на местах — и концерт продолжался. А после концерта опять началась воздушная тревога. Но никто не слышал ее — гром аплодисментов и крики «браво» заглушили все.

А 9 августа того же года, когда по плану фашистского командования Ленинград должен был пасть — оно даже назначило на этот день парад своих войск в Ленинграде, — Седьмая симфония Шостаковича была исполнена в этом городе — измученном блокадой, но не сдавшемся врагу.

За несколько месяцев до того в Ленинград была доставлена партитура симфонии — специальным самолетом, прорвавшимся в город сквозь огневое кольцо.

Так как оркестр филармонии уже не существовал (многие умерли от голода в предыдущую зиму, многие погибли на фронте), для исполнения симфонии были собраны все музыканты, еще оставшиеся в городе. Их было пятнадцать.

Поэтому срочно с Ленинградского фронта были отозваны музыканты, сменившие свои инструменты на оружие. Нелегко им было возвращаться к своему искусству, требующему тонкого слуха и гибких подвижных пальцев. Но они превозмогли себя, и вскоре оркестр начал репетиции.

Вот как вспоминает об этом поэтесса Ольга Берггольц: «В объединенный городской оркестр пришел орденоносец Заветповсий, концертмейстер оркестра филармонии; пришел семидесятилетний, старейший артист Ленинграда валторнист Нагорнюк. Он играл еще в тех оркестрах, которыми дирижировал Чайковский, Направник, Глазунов. Сын Нагорнюка, красноармеец, демобилизованный после тяжелого ранения на Ленинградском фронте, уезжал в это время из Ленинграда и просил отца ехать вместе с ним. Но старый музыкант остался в городе, чтобы участвовать в исполнении Седьмой симфонии. В оттаявших студиях Радиокомитета оркестр начал работать».

Репетиции продолжались, невзирая ни на что. Нелегко это было. Все, что раньше казалось таким обычным, теперь давалось с большим трудом. «Требуется усилие, чтобы уверенно водить смычком по струнам,— вспоминал один из оркестрантов,— требуется усилие, чтобы полноценно выдувать из медного раструба точную ноту, требуется усилие, чтобы не сорвалось дыхание, требуется усилие, чтобы не сдали ослабевшие губы».

Какая воля, какой энтузиазм вели людей на этот мирный подвиг — голодных, измученных холодом и болезнями! И призраком смерти, которая была всюду — в нетопленных громадах каменных домов, в глубоких сугробах заснеженных улиц, врывавшаяся в город с завыванием сирены противовоздушной обороны, с грохотом бомб и артиллерийских снарядов.

Но репетиции продолжались. И концерты. Зимой они проходили при температуре 7—8 градусов, в то время как на улице мороз достигал 35 градусов.

И эта симфония прозвучала в героическом городе, где она была создана, которому была посвящена. 9 августа над Ленинградом из всех репродукторов звучала прекрасная музыка Седьмой симфонии Шостаковича. И те люди, те тысячи людей, которых не мог вместить зал филармонии, — тоже слушали эту «симфонию всепобеж-

дающего мужества», как назвал ее один из современников.

А фашисты в тот день не начали свой традиционный артобстрел — их огневые точки молчали. Конечно, не из преклонения перед великим творением искусства, а потому, что главнокомандующий Ленинградским фронтом маршал М. Говоров отдал приказ нашим артиллеристам подавить своим огнем позиции врага. И враг молчал. Все то время, пока звучала симфония.

А после заключительных ее аккордов публика, сидевшая в зале, благодарила аплодисментами исполнителей, отдавших этому концерту — для некоторых он явился последним в их жизни выступлением — все силы.

Вот как вспоминает об этом Элиасберг К. И., который дирижировал тогда оркестром: «Отзвучала симфония. В зале раздались аплодисменты. Они звучали совсем по-иному, чем в наши дни. Не дай бог мне услышать еще раз такие аплодисменты! Руки сидящих в зале еле двигались, аплодисменты напоминали сухой шелест... Но мы понимали, что это овация в честь автора симфонии, в честь героев-музыкантов. Я прошел в артистическую.

Пришли слушатели... Благодарили... Вдруг все расступились. Быстро вошел Говоров, главнокомандующий Ленинградским фронтом. Он очень серьезно, сердечно говорил о симфонии, о гениальности образа «нашествия», а уходя, сказал как-то таинственно: «Наших артиллеристов тоже можно считать участниками исполнения». Тогда, честно говоря, я не понял этой фразы. И только много лет спустя узнал, что Говоров отдал приказ, на время исполнения симфонии Шостаковича нашим артиллеристам вести самый интенсивный огонь по вражеским батареям и принудить их к молчанию. Я думаю, что в истории музыки такой факт — единственный».

Неменьший энтузиазм встретила симфония и за рубежом. После ее премьеры в Москву стали поступать запросы из различных стран, свободных от фашистской оккупации, в частности из Швеции, от нашего посла Александры Коллонтай, услышавшей эту симфонию однажды по радио.

Заснятая на фотопленку, партитура симфонии была послана самолетом через Иран, Ирак, Египет. Лишь миновав минные поля Атлантики, она прибыла в Нью-Йорк, где ее уже ждали лучшие дирижеры Америки — Л. Стоковский, А. Тосканини, С. Кусевицкий. Получив копию партитуры, семидесятилетний Артуро Тосканини три дня[1] не выходит из кабинета, тщательно изучая ее. Лишь

---

[1] Обычно ему одного дня хватало, чтобы разучить новую, незнакомую партитуру.

выучив ее наизусть, он — первый исполнитель этой симфонии за рубежом — приступил к репетициям.

Перед концертом выступил председатель Американского комитета помощи России Э. Картер. «Сознание нашего долга перед русскими возрастает еще больше после того, как мы послушаем сегодня музыку, рожденную в этой борьбе»,— сказал он.

Премьеру симфонии транслировали все радиостанции США, Канады, Латинской Америки — ее слушало около 20 миллионов человек (по сообщениям американской печати).

После первого исполнения этой симфонии (19 июля 1942 г.) Артуро Тосканини телеграфировал Шостаковичу из Нью-Йорка: «Я хотел бы лично приветствовать великого представителя великой страны».

Известный американский журналист А. Колдуэлл высказывал в газете «Ивенинг Рекорд» мнение миллионов американцев, слушавших эту симфонию: «Безграничная храбрость и воля к жизни, обеспечивающая победу русского народа, видна в его музыке. После последнего взмаха Тосканини, завершившего поистине грандиозный финал симфонии, я думаю, что каждый из присутствующих в зале повернулся к своему соседу (я это сделал) и сказал: «Какой дьявол может победить народ, способный создавать музыку, подобную этой!»

Более 60 раз прозвучала эта симфония на Американском континенте в течение лишь нескольких месяцев 1942 года! Ей было посвящено огромное количество статей, высказываний, опубликованных в американской печати. Вот наиболее типичные из них:

«Никогда ни одно произведение искусства ни в какой стране и никакой эпохи не производило такого впечатления, как эта симфония. Объясняется это тем, что никогда ни одно произведение искусства не создавалось с такими возвышенными целями и при таких исключительных обстоятельствах».

«Каждое исполнение этого произведения в Америке — событие не только музыкального, но и общественно-политического характера». «Симфония дает нам силу духа и надежду, что новый мир придет. Симфония требует и должна получить нашу благодарность в форме немедленной помощи нашему союзнику. Пусть второй фронт сделает жизнь и расцвет того, что мы услышали в этой музыке». «Шостакович говорит не только от имени Великой России, но — от всего человечества». «Эта музыка выражает мощь Советской России так, как этого никогда не сможет сделать слово».

Тогда же в печати было опубликовано стихотворное письмо к Шостаковичу крупнейшего американского поэта Карла Сандберга, где были также строки: «В прошлое воскресенье Ваша симфо-

ния впервые прозвучала по всей Америке. Миллионы людей слушали музыкальное произведение, написанное кровью сердца. Красная Армия сражается против самой страшной военной машины. Весь мир, затаив дыхание, следит за этой борьбой. И мы слышим Вас, Дмитрий Шостакович, мы знаем, что Вы находитесь там и создаете музыку, рассказывающую нам об этой борьбе».

Так велико было воздействие этой гениальной музыки на умы и сердца современников.

Вскоре после премьеры состоялся грандиозный митинг в Сан-Франциско, организованный военным комитетом «Помощи России». На митинге выступили многие общественно-политические деятели и видные представители американской культуры. В частности, прославленный артист Чарли Чаплин, который, обращаясь к многотысячной аудитории, сказал: «Товарищи! Да, я называю вас товарищами, и я приветствую наших русских союзников, как товарищей... Сотни тысяч русских умирают за нас. Но я знаю также, что американцы сами любят сражаться и готовы умереть за свое дело!»

Тогда же Седьмая симфония прозвучала и под управлением других дирижеров — ее слушали тысячи военных летчиков, моряков, солдат, рабочих военных заводов и простых людей Америки. А затем военный самолет из США доставил партитуру в Стокгольм, в советское посольство. Глава его — А. М. Коллонтай вручила ее известному музыканту Добровейну, который когда-то играл в присутствии Ленина «Аппассионату» Бетховена. Под его руководством эту симфонию — впервые в Швеции — и исполнил рабочий оркестр из Гетеборга. После концерта публика под впечатлением симфонии восторженно аплодировала Коллонтай — как представительнице народа-героя.

После окончания второй мировой войны симфония прозвучала во многих столицах Европы, освободившихся от фашистской оккупации; была исполнена она и в Берлине.

«Советская музыка, обладающая подобным произведением, приобретает важную роль в общем прогрессе музыкального искусства. Шостакович создал симфонию, являющуюся подлинным детищем новой музыкальной мысли». Так было высказано отношение к Шостаковичу и его Седьмой симфонии, которой были посвящены десятки исследований на различных языках. В них, помимо ее художественных достоинств, отмечалось и большое общественное значение, прогрессивность идей, выраженных в ней.

Правда, некоторые буржуазные исследователи упрекали иной раз автора за слишком большую доступность музыки и непомерную — по их мнению — насыщенность ее социальными идеями

и образами. Убедительную отповедь таким критикам дал известный американский писатель Майкл Голд: «Да, музыка, проникнутая духом борьбы против Гитлера, является политической. Критикующие правы: миллионы американцев, включая Тосканини, были предрасположены в пользу Шостаковича по причине его личного героизма и храбрости русского народа в его борьбе против фашизма. Но и с эстетической точки зрения Шостакович... является величайшим композитором современности».

ГЛАВА 15

> Нашей борьбе с фашизмом, нашей грядущей победе над врагом, моему родному городу — Ленинграду — я посвящаю свою 7-ю симфонию.
>
> *Д. Шостакович*

Такие строки предпослал композитор своей симфонии. Но конкретное историческое событие — борьба с фашизмом — приобретает в этой музыке обобщенную, как бы апокалиптическую трактовку. Уже не только Ленинград, погруженный во мрак военной ночи, а множество безымянных городов, опаленных войной, предстают перед мысленным взором слушателей. Не только Россия,— но и вся Земля, покрытая трагическим пеплом пожарищ, растоптанная и залитая кровью, содрогается от страшного потрясения. Эти грандиозные образы приобретают символический характер, порождают ощущение страшной мировой катастрофы и влекут за собой мысль о неисчислимости жертв, о безмерности и глубине страданий людей.

Такое активное неприятие зла, непримиримо гневное обличение агрессии, средоточие акцентов на трагедийной стороне явлений — бедствиях, лишениях — породило и большую экспрессию музыкального языка, его острую напряженность.

Экспрессивность выражения свойственна многим современным художникам (Э. Толлер, Кёте Кольвиц, Мазереель, Р. Штраус, Г. Малер, А. Берг). Нередко в творчестве некоторых из них выражение экспрессии носит глубоко субъективный характер, порой даже оторванный от объективного явления, его породившего.

Но у Шостаковича это всегда является выражением остросоциальных проблем, где образы-антиподы — образы добра и зла, света и мрака, мира и войны — сочетаются и взаимопроникают, создавая целостную, единую картину современного мира.

Таким образом, Шостакович не ограничивается изображением страданий и гибели. Каково бы ни было его смятение перед ужасами, композитор-гуманист находит опору в несгибаемой стойкости своего народа. Показывая зло, он увидел и показал силы, противостоящие ему.

Главный образ симфонии — образ Родины, образ народа. И мелодии, характеризующие его — широкие, напевные,— напоминают русские народные песни. Потому, вероятно, современники отмечали яркую национальную окрашенность музыки. «Национален в симфонии сам Шостакович, — писал Алексей Толстой, — на-

циональна его русская рассвирепевшая совесть, обрушившая седьмое небо симфонии на головы разрушителей».

Общее содержание симфонии — противопоставление и борьба двух непримиримо враждебных образов-антиподов, которые носят определенный, конкретный характер[1]. Уже не отвлеченные категории Добра и Зла воплощены здесь, а конкретные: мир советских людей и фашизм.

Самая значительная часть симфонии — ее I часть — представляет собой законченную симфоническую поэму, которая могла бы исполняться самостоятельно, отдельно от всей симфонии.

Сам композитор писал об этом так: «Первая часть рассказывает о том, как в нашу прекрасную мирную жизнь ворвалась грозная сила — война. Я не ставлю себе задачу натуралистически изобразить военные действия (гул самолетов, грохот танков, залпы пушек), я не сочинял так называемой батальной музыки. Мне хотелось передать содержание суровых событий».

В музыке крайних разделов этой части — первом и третьем — воплощен образ Родины. В начале части он носит светлый, радостный характер. Повторяясь в репризе, он изменен, преображенный страданиями, печатью «великих бед, недавних гроз».

Ему противостоит злой, бесчеловечный в своей звериной жестокости образ разрушительной силы. Он и занимает средний раздел части. Этот образ уникален в мировой музыке своей неповторимой, зрительно ощутимой конкретностью, сочетанием зловещей фантастичности и предельной реальности — непостижимо страшный сгусток всего самого мрачного, безобразного, уродливого, что может возникнуть не только в реальном, но и в фантастическом мире. Но это не карикатура, а источник трагедии. И столкновение двух непримиримо враждебных начал составляет содержание всей первой части.

Начало первой части преисполнено спокойной уверенности. Первая тема сочетает в себе черты мужественной собранности, открытой эмоциональности, лиричности. Активная и динамичная, она звучит легко и свободно то у отдельных групп инструментов, то у всего оркестра, неуловимо напоминая песню Шостаковича «О встречном» и русские народные молодецкие песни. Эта тема могла быть музыкальным символом эпохи 30-х годов — с ее сози-

---

[1] «...конкретной, почти сюжетной была программа моей 7-й симфонии,— писал впоследствии композитор,— первоначально я предполагал даже предпослать каждой ее части соответствующие наименования. (Первая часть — «Война», вторая часть — «Воспоминания», третья часть — «Родные просторы», четвертая часть — «Победа». Отсутствие этих подзаголовков, впрочем, не помешало многим слушателям довольно точно воспринять задуманную мною программу, особенно в первой части)».

дательным энтузиазмом, непоколебимой верой в будущее и радостной устремленностью к нему. И этот ее светлый величественный характер не меняется, несмотря на то что изредка в ее неторопливое течение неожиданно вклиниваются интонации чуждой, враждебной темы — настораживая, предостерегая.

Эти малозаметные, незначительные пока интонации являются уже тем зерном, зародышем, из которого вырастает в дальнейшем зловещий образ фашизма.

На смену главной приходят две новые темы лирического склада. Обе они воплощают несколько иной, хотя тоже светлый образ. Если первый из них величествен, эпически спокоен, то второй отличается большой мягкостью, лиричностью. В нем нет мужественной решимости — только светлая, тихая радость, какая бывает от полноты ощущения жизни, ее неизбывной прелести. Оба образа задают тон всему произведению в целом и определяют многое в дальнейшем развитии содержания симфонии.

Так мужественная и обе лирические темы не противостоят, а взаимно дополняют друг друга, являясь двумя гранями одного образа — образа Родины, советских людей, живущих мирной, счастливой жизнью и уверенных в своем будущем.

И вдруг, в наступившей тишине, откуда-то издалека, на фоне размеренной барабанной дроби доносится примитивная, словно бы шутовская, песенка. Такую невозможно принять всерьез. Еще раньше ее интонации назойливо и бесцеремонно врезались в развитие главной партии в экспозиции... Но здесь она предстает в виде самостоятельной законченной темы, которая поражает сочетанием фантастичности, ирреальности с огромной жизненной и социальной конкретностью и замечательна не только едкой направленностью и меткостью выбранного сюжетного мотива, но и огромной художественной силой его решения.

Вначале появление этой темы не воспринимается как что-либо значительное — очень уж она «невсамделишна», игрушечна. Но постепенно именно это ее качество — игрушечность — превращается в мертвенную, зловещую механичность, лишенную всякого человеческого чувства. Такому впечатлению способствует и однообразная, тупо повторяющаяся ритмическая формула, и прямолинейная, словно негнущаяся, мелодия — равно примитивная и в своих решительных скачках (вверх — вниз) и в своем топтании на месте. Разрастаясь до гигантских размеров, тема рисует какое-то невообразимо мрачное, фантастическое чудовище, которое в дальнейшем, все увеличиваясь и уплотняясь, движется вперед все более стремительно и грозно.

Реакция становится непредвиденной — цепной и неуправляемой, обнаруживается страшная и неумолимая логика.

И в момент, когда, казалось бы, все бессильно никнет, будучи не в силах сопротивляться натиску этого страшного, всесокрушающего робота, свершается чудо: на пути его появляется новая сила, способная не только противостоять ему, но и вступить с ним в борьбу. Это тема «сопротивления». Маршевая, торжественная, она звучит страстью и великим гневом, решительно противостоя теме «нашествия». Момент ее появления — наивысшая точка в музыкальной драматургии I части. Это одновременно и поворотный момент в дальнейшем развитии событий, кульминация, знаменующая собой столкновение мира человечности и страшного, бездушного мира бесчеловечности и жестокости.

Результат столкновения отчетливо слышен в музыке — вопли и скрежет передают то страшное напряжение схватки, какое еще никогда ни одно искусство не могло выразить. После столкновения тема «нашествия» теряет свою монолитность, цельность. Она дробится, мельчает. Словно смертельно раненный зверь, она бесцельно топчется на месте и кружится, натужно пытаясь воспрянуть вновь.

Но тщетно. Все попытки напрасны, и гибель чудовища неотвратима. После завершения среднего эпизода — эпизода «нашествия» — начинается реприза. Повторяются темы экспозиции. Но как они изменились... Какой суровой скорбью проникнута главная тема, некогда спокойная и величавая. Она и теперь сохранила свой мужественный и решительный характер, но сколько в ней горести, боли... И, словно эхо отгремевшей битвы, звучат отголоски других тем из предыдущего раздела.

А потом появляется и побочная партия — теперь она приобретает характер сурового, печального речитатива, который ведет своим мягким, задушевным голосом фагот.

«Центральное место в первой части занимает траурный марш или, вернее, реквием жертвам войны,— писал сам композитор.— Советские люди чтят память своих героев. После реквиема следует еще более трагический эпизод. Я не знаю, как охарактеризовать эту музыку. Может быть, в ней — слезы матери или даже чувство, когда скорбь так велика, что слез уже не остается».

Всю эту страшную картину грандиозной и разрушительной битвы завершает кода[1] — сдержанная и тихая. Обе основные темы первой части появляются еще раз, но вслед за главной партией неожиданно, словно издеваясь и дразня, проносится небольшой мотивчик, отрывок из темы «нашествия» — зловещее напоминание

[1] Последний эпизод какой-либо части.

о том, что враг еще не уничтожен окончательно, что борьба — кровопролитная и изнурительная — еще продолжается.

Эта двойственность окончания I части симфонии определяет дальнейшее развитие в двух контрастных планах образов светлых, поэтических (будь то радостное воспоминание о прошлом, как во II части, или сосредоточение раздумья — как в III части) и мрачных, зловещих, характеризующих разрушительное начало. Такое контрастное, противоречивое двуединство, активно развиваясь в дальнейшем, углубляет содержание I части, дополняет и развивает его.

Таким образом, I часть — яркая, содержательная — самая существенная в цикле. Она вводит слушателя в ту особую атмосферу действия, которая составляет суть всего произведения в целом, задает ему тон, раскрывая его основное содержание — жестокий поединок двух непримиримо антагонистических начал — мира и войны.

Две следующие части симфонии переносят нас в иной мир — светлых воспоминаний, картин народной жизни (во II части) и глубокого, сосредоточенного раздумья, лирических настроений (в III части).

II часть — Скерцо — начинается стремительной танцевальной темой, которая при каждом своем появлении предстает в каком-то новом освещении. Меняются отдельные ее интонации, мелодические обороты, но настроение чистосердечной радости остается неизменным.

Эту, основную, тему сменяет новая певучая, лирическая тема, словно подернутая дымкой тихой грусти. Ее нежно выпевает сначала гобой, а затем — английский рожок, в исполнении которого она светлеет и звучит более беспечально. Повторение игривой, танцевальной темы — завершает собой первый раздел.

Средний эпизод, хотя и контрастирует начальным темам, продолжает то же настроение — настроение радости и веселья, хотя тональная неустойчивость делает эту музыку более взволнованной и несколько напряженной. Этому способствуют и призывные возгласы медных духовых инструментов, и размеренный маршевый ритм. Несмотря на контраст, средний раздел связан с предыдущим не только по характеру, но и интонационно, ибо отголоски первой, танцевальной темы Скерцо, видоизменяясь и членясь, проносятся и здесь. А далее в репризе обе темы — танцевальная и певучая — повторяются в несколько измененном виде.

Здесь уже безраздельно господствуют лирические образы. Нежные и мечтательные, они постепенно становятся настолько прозрачными, что теряют свои очертания и медленно истаивают

в высоком регистре. Остается лишь биение ритмического пульса, который сопровождал эту часть...

III часть, медленная — Адажио — контрастна по настроению предыдущей. Спокойное, неторопливое раздумье и сильные душевные порывы сменяют друг друга, являясь основными ее настроениями.

Главный образ складывается из двух тем — из сдержанной, хорового склада темы и выразительного речитатива скрипок[1].

После них новый раздел воспринимается как лирическое отступление. Задумчиво и нежно поет флейта прекрасную мелодию, она звучит как светлое воспоминание или мечта. Такое настроение усиливается, когда к первой флейте присоединяется вторая. Их дуэт — поэтичен и безмятежен. Он словно возвращает слушателей к первоначальным образам симфонии, к образам мира и радостного упоения жизнью. И, слушая эту музыку, невозможно не верить в победу, в торжество светлого поэтического начала.

После повторения I раздела — рефрена — звучит новый эпизод — меняется общий характер музыки, содержание становится сложнее и противоречивее. В нем — страстная порывистость сочетается с глубокой скорбью, трагическим осознанием действительности...

Завершается вся часть еще одним напоминанием о самом первом образе — мягкий, по-человечески теплый голос альтов придает этой музыке особую задушевность.

На смену ей приходят строгие аккорды хоровой темы, которая непосредственно, без перерыва, подводит к IV, заключительной части симфонии.

Финал начинается несколько необычно.

Матовая, приглушенная звучность засурдиненных струнных и тихий шорох литавр, словно доносящийся издалека, — все это создает настроение застывшей настороженности, ожидания чего-то значительного... И постепенно, сначала неопределенно и как бы сквозь сумеречную дымку рассвета начинают проступать пока только контуры основных тем финала (вступительной, главной и побочной). Они следуют друг за другом, развиваясь и приобретая все более определенные очертания.

И наконец, открыто и ярко, словно разорвав пелену тумана, появляется главная тема финала — взволнованная и стремительная. Устремленная ввысь, она звучит сначала у скрипок и, посте-

---

[1] Они вместе составляют так называемый рефрен, неоднократно проходящий через всю эту часть, написанную в форме рондо.

пенно обогащаясь все новыми подголосками, приобретая различные оттенки, динамизирует все дальнейшее движение музыки.

Каждое ее новое проведение есть следствие этой динамизации, порождением которой она сама и становится. Развитие этого образа приводит к развернутому эпизоду, где ярко и празднично звучит торжественная тема, рисуя картину народного веселья. Эта тема, по мысли автора, «является символом всей симфонии». В центре — новый раздел — своеобразный танец на семь четвертей. Унисон струнных выпевают эту мелодию особенно насыщенно, по-человечески тепло.

А далее звучит траурный эпизод — скорбное напоминание о тех, кто приблизил и сделал возможным этот праздник, но не дожил до него. Это соло фагота — инструмента с наиболее мягким, теплым тембром — передает скорбь о погибших.

К вам, павшие в той битве мировой
За наше дело на земле суровой.
К вам, наравне с живыми, голос свой
Я обращаю в каждой песне новой,—

(А. Твардовский)

словно говорит композитор своей прекрасной и возвышенной музыкой. В ней сдержанная скорбь в сочетании с тихим, светлым чувством печали создают тот особый настрой чувств, когда боль утрат как-то особенно просветляет, очищает душу. «Перед умудренным в страданиях взором человека — пройденный путь, где он ищет оправдания жизни, — писал об этой музыке Алексей Толстой.— За красоту мира льется кровь. Красота — это не забава, не услада и не праздничные одежды,— красота это пересоздание и устроение дикой природы руками и гением человека».

Постепенно начальный ритм траурного эпизода приобретает интонации взволнованного клича (у альтов), которые, повторяясь, становятся фоном для заключительного раздела финала — на нем повторяется главная тема.

Композитор как бы связывает мысль о погибших с дальнейшими действиями тех, кто остался жить и довершать борьбу с врагом до победного конца.

Так из бездны нечеловеческих страданий возникает воля к жизни, вера в победу, ибо чувство гневного протеста, возникшее в первой части, мужает, утверждается на протяжении средних частей симфонии и логически последовательно приводит к финалу.

А главная тема все ширится, растет, постепенно преобразуясь в величавую, эпическую песню. Сопровождающие ее возгласы из траурного эпизода, как неотступные напоминания, придают ей тревожный и взволнованный характер. Музыка становится все

более напряженной, патетически приподнятой и выражает могучее чувство жизни, сознание ее полноты. Это еще не победа — до нее было далеко, когда писалась симфония, но вера в конечное ее торжество была столь сильна, непреодолима, что не говорить о ней, не стремиться к ней было невозможно. Утверждая «величие и непобедимость русского народа», композитор (по его словам) смело смотрит в будущее и видит его радостным и прекрасным.

И этот радостный финал звучит как несокрушимая вера в победу. Движение становится все более стремительным, динамичным, и, наконец, кода достойно завершает это грандиозное произведение. Главная тема финала и главная тема I части появляются как бы в новом освещении — ярком и праздничном.

Седьмая симфония Шостаковича — великое произведение, отразившее в себе ту героико-трагическую эпоху, которая породила его. Яркое и талантливое, оно поведало всему миру о мужестве советских людей, об их неисчислимых страданиях и непоколебимой стойкости в борьбе с врагом.

Очень верно сказал об этом Алексей Толстой: «Седьмая симфония возникла из совести русского народа, принявшего без колебаний смертный бой с черными силами. Написанная в Ленинграде, она выросла до размеров большого мирового искусства, понятного на всех широтах и меридианах, потому что она рассказывает правду о человеке в небывалую годину его бедствий и испытаний».

«...со времен Бетховена еще не было композитора, который мог бы с такой силой внушения разговаривать с массами». Это сказал о Дмитрии Шостаковиче один из лучших дирижеров современности и один из первых исполнителей этой симфонии за границей Сергей Кусевицкий.

Сравнивали эту симфонию с бетховенскими творениями и в 1946 году, когда она прозвучала в освобожденном от фашизма Берлине. Газета «Берлинер Цайтунг» писала тогда: «...бетховенский дух переживаний идеалиста-одиночки превращается во всеобъемлющую проблему борьбы за свободу целого народа».

После окончания войны эта симфония победно звучала в освобожденной Европе. И везде ей сопутствовали восторг и восхищение благодарных слушателей.

«Ни одно симфоническое произведение не встретило у нас такого понимания и одобрения, как «Ленинградская» симфония Шостаковича,— писал много лет спустя чехословацкий композитор Вацлав Добиаш.— Внимая ей, слушатели не только заново переживают ужасы войны, но и вновь ощущают, как разгорается в их сердцах надежда и решимость бороться со злом, мракобесием, насилием. Эта симфония неповторимый документ о второй мировой войне».

* * *

В 1943 году Шостакович вернулся из эвакуации и поселился в Москве. Отныне он навсегда связал себя с этим городом. Горячий интерес к современной жизни, к человеку по-прежнему оставался главным в его творчестве. Его талант так же щедр и свеж, как и раньше. Лишь созрел, возмужал, закалился.

Трагедийные образы по-прежнему неотступно преследуют и воплощаются теперь не только в крупных произведениях, симфониях — смерть близких, горячо любимых людей и связанные с этим глубокие переживания приводят композитора к необходимости высказаться в ином, более частном, лирическом плане.

Герой камерных сочинений Шостаковича еще более лаконичен и скромен в выражении своих чувств, хотя чувства эти глубоки и значительны; события современности своеобразно преломляются сквозь призму его мировосприятия, что придает им особую лирическую окрашенность. Это достаточно ярко проявилось в двух камерных сочинениях тех лет — Второй сонате для фортепиано и Трио для струнных инструментов.

В них та же страстная интенсивность мысли и чувства, то же сострадание к чужой боли. И то же резкое противопоставление контрастов, отображающих жизненные противоречия, что делает их содержание столь же глубоким, значительным, как и в симфониях.

Первое из них создано в 1943 году под впечатлением смерти любимого консерваторского учителя Леонида Владимировича Николаева и посвящена его памяти. Соседство этого камерного сочинения с такими монументальными полотнами, как Седьмая и Восьмая симфонии, во многом определило его образный строй.

Подвижная I часть, исполненная непримиримых контрастов между образами скорбно-лирическими и активно-наступательными, противостоит II, медленной части, передающей глубокие размышления о жизни и смерти. Музыка этой части поражает своей утонченностью, изысканностью и особенно впечатляет слушателя.

Полон гневного смятения и ужаса финал Сонаты. Его форма — тема с вариациями — любимая Николаевым форма.

Основная тема финала — прекрасная, выразительная мелодия. Настроение тихой, сдержанной печали выражено в ней скромно, просто.

Вначале эта тема излагается без аккомпанемента, одноголосно, что особенно приближает ее к русской народнопесенной стихии.

Вариации на эту тему очень разнообразны, преобладает настроение кроткой жалобы: основная мелодия то вздымается в высокий регистр, то словно падает в бездну и звучит лирически-просветленно или мучительно-напряженно.

Заключение Сонаты — сумрачно и гнетуще, как мысль о невосполнимости утраты.

Второе произведение Шостаковича тех лет — Трио для фортепиано, скрипки и виолончели — так же, если не более, насыщено трагедийными образами. Посвящено оно памяти Ив. Ив. Соллертинского, лучшего друга Шостаковича, умершего в эвакуации в далеком Свердловске. Там он со свойственной ему широтой, самоотдачей вел большую культурно-просветительную работу: читал лекции в филармонических концертах, в рабочих клубах, писал статьи и книги по различным вопросам искусства. И всегда делал это с огромной увлеченностью, жаром.

Смерть друга Шостакович переживал очень глубоко, и его чувства нашли выражение в скорбных, глубоко трагедийных образах Трио.

Но музыка этого произведения выходит за рамки только личных переживаний — она повествует не об одной, а о миллионах смертей, о том страшном всеиспепеляющем вихре, который кружил тогда над нашей землей.

В первой части господствуют трогательно-печальные образы. Музыка ее несколько напоминает хоровое многоголосное пение.

Юношеское озорство и безудержное веселье II части — словно образы, пришедшие из далекой юности, вызванные из небытия. Мелодия фанфарного характера стремительно и легко проносится в различных регистрах, возвращается обратно, чтобы стать столь же радостной и живой песенкой, передающей избыток жизненной энергии.

И быть может, потому так потрясает вторжение трагедийных образов III части. Медленно, словно через силу, звучат мрачные аккорды фортепиано, воспринимаемые как безнадежная мысль о непоправимости случившегося, о невозвратимости ушедшего.

Это гнетущее чувство — словно страшная явь после счастливых сновидений. На протяжении дальнейшего развития неотступно повторяются мрачные удары. А на их фоне появляются новые образы — гневно-порывистые и страстно-протестующие мелодии-возгласы, смешиваются с танцевальными, что придает всей этой музыке характер мучительного напряжения, надломленности. Постепенно трагедийность этих образов усугубляется — страдание становится отчаянием, а танец — безумной пляской.

Зловещие аккорды из предыдущего, медленного раздела звучат опять как мысль о невосполнимости утраты, о непоправимости

случившегося. А на смену этой скорби приходит тихое просветление, как примирение с неизбежным.

Второй квартет — последнее произведение Шостаковича военных лет — заключает в себе сложный мир лирико-драматических образов, полных внутренней динамики, психологических контрастов. Прекрасны в нем выразительные мелодии, близкие по духу к русским народным песням, — такие, как основная тема Увертюры — I части, — напоминающая народные инструментальные наигрыши; Романса — II части, — приближенная к сфере мягкой задушевной лирики; изящная полетность Вальса III части; широко распевная тема финала, лежащая в основе цепи вариаций. Все эти темы впечатляют разнообразием и свежестью образов.

ГЛАВА 16

Безмерно горький мир...
Данте

Война бушевала на русской земле уже два года...

Если Седьмая симфония явилась непосредственным откликом на начало войны и запечатлела в себе тот необычайный подъем, который испытывали все советские люди, то Восьмая симфония создавалась уже в иное время.

Позади остались кровопролитные бои под Москвой и Сталинградом. Советские войска решительно наступали на всех фронтах, освобождая все новые и новые земли от фашистских варваров. И не только сожженные города и села, но и огромные рвы, наполненные истерзанными человеческими телами, лагеря смерти с их орудиями пыток и массового уничтожения открывались взорам наших воинов на освобожденных землях.

Страшные картины человеческих мучений — одна ужаснее другой... Такой предстала война во всей своей трагической сущности. Мир полнился страданиями народа, и конец их еще не был близок.

Общность не только интересов, помыслов, желаний, но и человеческих судеб объединила людей в те страшные годы. В такие эпохи социальных потрясений исчезает многообразие в чувствованиях, и люди проникаются едиными думами и чаяниями. Конечно, страдания людей, как и борьба, которую они ведут, различны, но все-таки это страдания и борьба.

И то, что чувствовал весь мир, чем жила наша страна, не мог не отразить в своем творчестве один из самых чутких, самых тонких художников нашего времени — Дмитрий Дмитриевич Шостакович.

С подлинно трагедийной силой запечатлел он свои мысли и чувства, а также мысли и чувства миллионов своих сограждан и современников — вместе с ними он жил и трудился, вместе с ними он встретил и разделил все горести и бедствия войны.

В то время трагическими и мужественными мотивами было пронизано все творчество наших композиторов, поэтов, художников. Каждый из них, впитав в себя боль своего народа, мог говорить от его имени:

Я говорю за всех, кто здесь погиб.
В моих строках глухие их шаги,
Их вечное и жаркое дыханье.

Я говорю за всех, кто здесь живет,
Кто проходил огонь, и смерть, и лед.
Я говорю, как плоть, твоя, народ.
По праву разделенного страданья.

(О. Берггольц)

Вот так — «по праву разделенного страданья» — мог говорить с людьми своей музыкой и Шостакович.

И в Восьмой симфонии Шостаковича запечатлен цепенящий, испепеляющий душу ужас перед зловещим ликом войны, перед изуверствами фашистов. В ней — боль и страдания не только тех, кто погибал в газовых камерах и под пулями, но и тех, кто не дождался их возвращения в отчий дом.

Да и само понятие отчего дома стало слишком отвлеченным — даже пепелища и развалины не всегда оставались на месте прежних городов.

За несколько тысячелетий своего существования человечество еще не знало такой истребительной войны, таких масштабов разрушения, всеобщего страдания и неисчислимых человеческих жертв. И такого трагедийного искусства.

Что перед этим кошмары «Капричос» или «Ужасы войны» Гойи! Все искусство прошлого не знало ничего подобного по концентрации и напряженности мыслей, чувств!

Вся человеческая боль, которой полнилась наша земля, прикоснувшись к душе этого великого художника, исторгла из нее страстные, гневные звуки, полные любви к людям и сострадания к их мукам.

Поэтому музыка Восьмой симфонии так мучительно напряжена, так трагедийна, словно пропитана кровью и горечью. Она взывает к совести тех, кто остался жить, зовет к непримиримости со злом, протестует против зла, насилия и всего, что причиняет людям боль и страдания.

И, естественно, эта музыка, отразившая такое жестокое, такое трагическое время, не может, не должна быть благозвучной, ласкающей слух. В ней — наша эпоха, ее потрясения, ее устремления. Потому-то она, эта музыка, так сложна для восприятия. И встретили ее по-разному — и слушатели; и критики.

Самые недальновидные из них упрекали автора в отсутствии равновесия в симфонии между образами светлыми, радостными и трагедийными, между мучительными переживаниями, страданиями и мужественным утверждением веры в конечную победу.

Подобные критические замечания не были новы для Шостаковича. Они сопровождали его на всем протяжении творческого пути.

Свое возражение на такую «критику» композитор изложил уже много лет спустя. «Догматики часто предъявляют к композиторам

наивные и смехотворные требования некоей арифметической уравновешенности «отрицательного» и «положительного» в каждом отдельном произведении. Им чуждо понимание того, что идейный смысл произведения определяется не внешней пропорцией «грустной» и «бодрой» (музыки), а пафосом выраженных в нем гражданских чувств, его общей гуманистической направленностью, его человечностью».

Восьмая симфония — своего рода трагедийная кульминация в творчестве Шостаковича, ибо кульминации достигает здесь трагедийное дарование композитора. Она продолжает раскрытие военной темы, начатое в Седьмой симфонии, но по своему характеру, образному строю в известной мере противостоит ей.

Образ смерти предстает в этой симфонии как страшная, испепеляющая все живое сила — она шагает по дорогам войны, где «на сажень человеческого мяса нашинковано». И для такой музыки естественно нервное, трепетное биение ритмического пульса, сложный гармонический комплекс звуков, передающий напряжение — порой мучительное — всех духовных сил человека и требующий такого же напряженного вслушивания. Образы войны и мира, безысходности и просветления в ней часто соседствуют рядом, и их контрастное сопоставление производит неотразимое впечатление.

Не меньше потрясает и контраст величественных картин народных бедствий, сопоставляемых со страданием каждой отдельной личности, которую композитор, как в кинематографе, выхватывает из общей массы и представляет крупным планом.

Ни в одном другом произведении Шостаковича нет таких частых и резких смен темпов, создающих настроение нервной настороженности, напряженности; такого огромного диапазона динамических контрастов — от нежнейшего пианиссимо до оглушительного, подавляющего фортиссимо; такого разнообразия приемов звукоизвлечения на различных инструментах. Все это позволило композитору выразить музыкой огромную амплитуду человеческих переживаний — от крайнего ужаса, потрясения до полной прострации, окаменелости чувств. И, вероятно, потому симфония эта считается одним из сложнейших и глубоко трагедийных симфонических произведений мировой музыкальной классики.

От всех других симфоний Восьмая отличается не только размерами — пять частей ее звучат более часа, — но и своим необычным драматическим содержанием, накалом трагедийных чувств. В ней не столько объективная панорама битвы, как в Седьмой симфонии, сколько величайшая из мировых трагедий, преломленная сквозь личное мироощущение художника—чуткого, ранимого, потрясенного неисчислимыми муками миллионов людей, своих современников. Поэтому каждая из пяти частей — это закон-

ченный «образ непомерного страданья», воплощенный в звуках. Средствами музыки здесь воссоздана великая общечеловеческая трагедия, исполненная непримиримых контрастов и неистово ярких, интенсивных образов. Это поистине один из величайших памятников величайшей мировой трагедии.

I часть ее — медленная — передает мучительно тягостное осознание страшной действительности — более страшной, чем самые неправдоподобные и кошмарные сновидения. Это подчеркивается нервным, импульсивным ритмом, частыми и неожиданными сменами образов, темпов, большой экспрессией музыки. Несомненно, что все это навеяно образами войны — и потому, вероятно, начальные интонации главной партии напоминают тему «нашествия» из I части Седьмой симфонии.

Как и в Седьмой симфонии, здесь есть скорбные монологи отдельных солирующих инструментов, и марш, рисующий облик злобного и яростного врага, и лирическое просветление — оно особенно заметно в одной из тем начального раздела I части — побочной партии — типично русской, напевной и печально-задумчивой.

Но все это разнообразие окрашено в суровые трагедийные тона. И это естественно — ведь симфония создавалась в «глубокую полночь» военного времени, когда шабаш злых сил и немыслимое напряжение в борьбе тех, кто противостоял злу, достигали своего апогея.

Две последующие части сходны между собой по характеру музыки — они подвижны, динамичны. И названия их сходны — Аллегретто.

Но образное содержание частей различно. И как обычно, воспринимается оно неоднозначно.

II часть — полна напряженного драматизма. По своему характеру она напоминает зловещий марш-скерцо. Стремительное движение музыкального потока выносит на поверхность две контрастно звучащие темы — активно маршевую, прямолинейную в своей решительной наступательности и гротескно-танцевальную, судорожно-изломанную, звучащую у флейты-пикколо — самого высокого духового инструмента с резким, свистящим тембром, что особенно подчеркивает ее мертвенно-холодную механичность.

Динамичное развитие обеих этих тем производит впечатление катастрофы, надвигающейся с неумолимой силой.

Музыка III части (тоже Аллегретто) рисует еще более страшную картину приближения неумолимого и яростного врага. Как писал академик Б. Асафьев, «безжалостный бег музыки третьей части сечет, словно дождь пулеметного огня».

На фоне стремительного и размеренно-безучастного движения

ровными четвертными нотами звучат глухие удары в басах и мучительные вскрики деревянных духовых, пронзающие собой всю музыкальную ткань. И все эти разнородно звучащие пласты, объединяясь вместе, движутся вперед неотвратимо и грозно. Возникает образ чудовищной «машины истребления», «гигантской мясорубки».

В середине этой части — марш, зловеще наступательный, он одновременно передает и состояние некоторой приторможенности благодаря одной, многократно повторяемой попевке, движущейся по тонам восходящей гаммы.

На смену маршу возвращается музыка первого, основного раздела. Этот образ еще более, чем раньше, подавляет, угнетает своим бездумным автоматизмом, неотразимостью — стоны и вопли деревянных духовых инструментов, передающие ужас и смятение, достигают еще большей силы и по-прежнему сопровождаются систематическими, равномерными ударами в басах. Стремительное движение приводит к кульминации, которая звучит уже в начале новой, IV части, вступающей без перерыва, — мощный звуковой поток как бы вырывается за пределы III части и не начинает, а вторгается в IV часть — Лярго.

Музыка полна здесь такого страстного исступления и трагедийной мощи, что, кажется, дальнейшее ее нагнетание уже невозможно. И тогда внезапно наступает оцепенение, вызванное потрясением всех душевных сил героя. Но, несмотря на чувство потрясенности, музыка этой части выражает не уход от мира, не состояние прострации или изнеможение от нечеловеческого напряжения, а сосредоточенность на непреходящих ценностях мира человеческой души.

Такое впечатление создает сама музыка. Основная мелодия — аскетичная и суровая — звучит с затаенной болью. Ее первое проведение интонируется всем оркестром — насыщенно и тепло. Еще одиннадцать раз, как завороженная, проходит она, не изменяясь, в низком, басовом регистре, а на ее фоне у различных музыкальных инструментов появляются все новые образы, полные глубоких философских раздумий, значительных человеческих мыслей и чувств.

Это не только повесть о нечеловеческих страданиях, но и гимн человеческому сердцу, способному вместить в себя, казалось бы, невместимое.

Лишь в начале финала наступает просветление. В нем тихое восхищение перед нетленностью, немеркнущей красотой вечной природы, жизни вопреки всему мрачному, бесчеловечному.

Легкий наигрыш фагота подхватывают скрипки. К ним, словно к шелесту листвы, присоединяется птичий щебет флейты. Это

возрождение не только природы, но и человеческого сердца, измученного, но не сломленного страданиями.

Пленительная, полная высокой поэзии картина мира и покоя завершает симфонию. Пусть это еще не сам мир, пусть только мечта о нем — но вера, жажда его так велика, что он воспринимается как реальность.

Написанная летом 1943 года и посвященная Е. Мравинскому, Восьмая симфония была исполнена под его управлением осенью того же года в Москве. Как обычно, новое сочинение Шостаковича вызвало большой интерес нашей слушательской аудитории. Было высказано немало различных мнений. Очень верную оценку ее дал писатель Леонид Леонов. Особо отмечая заслугу композитора в том, что он «нашел средства для выражения сложных мыслей и чувств, которыми живет наше поколение», Леонов писал: «Слушая Восьмую симфонию Шостаковича, я все время чувствую, что властная рука композитора как бы подводит меня к иным окнам в мир, полный еще неизвестных мне явлений». Вскоре после своей московской премьеры Восьмая симфония прозвучала и над Американским континентом — ее первое исполнение в Нью-Йорке, под управлением А. Родзинского, транслировали 134 радиостанции США, 99 — Латинской Америки, благодаря чему число слушателей, по подсчетам специалистов, достигло невероятной цифры — 25 миллионов. Эта симфония, как и Седьмая, нашла самый горячий отклик в сердцах простых американцев.

Этот один из многочисленных отзывов очень красноречиво свидетельствует не только о неотразимом воздействии на слушателей музыки Шостаковича, но и о ее огромном общественно-политическом значении. Об этом говорит и тот широкий общественный резонанс, который получила Восьмая симфония в освобожденной Европе, где она многократно исполнялась лучшими дирижерами и симфоническими коллективами. И опять ей сопутствовали восторженные отклики прессы. «В этой грандиозной симфонии, столь монументальной по своей структуре,— писал известный французский писатель Анри Мальро после премьеры симфонии в Париже весной 1946 года, — Шостакович пользуется уже давно известными средствами выразительности. Но с какой глубокой человечностью, с какой суровой искренностью, с какой волнующей широтой, с каким жаром борьбы и трепетных надежд!..»

Особенный успех выпал на ее долю и в Праге, на Международном фестивале «Пражская весна 1947 года», где она прозвучала под управлением Е. Мравинского.

Вскоре после концерта Мравинский получил от одного из слушателей письмо. «Мне и раньше были известны герои Красной Армии, богатыри советской литературы,— писал неизвестный

корреспондент.— Но только теперь я узнал, что такое богатыри советской музыки! Я знаком с музыкой Чайковского, Бетховена, Сметаны и др., но такой музыки, как Восьмая симфония Шостаковича, я еще никогда не слыхал... Мы всегда любили СССР и полагали, что не можем еще сильнее любить его. И все-таки мы полюбили Советский Союз еще сильнее благодаря Вам и Шостаковичу. Приветствую вас обоих от всего сердца. Ваш преданный Ю. С.».

Так неотразимо волнующе и притягательно действует музыка нашего великого современника, Дмитрия Дмитриевича Шостаковича.

7 Заказ 555

ГЛАВА 17

Взамен усталости пришел слепящий отдых.
Жак Превер

А на земле весна цветущая ясна
И зреют наши упованья.
Поль Элюар

«Какие слова, какие музыкальные идеи надо найти, чтобы передать чувства советского человека?.. Я думаю, что ко всему нашему творчеству ближайших лет будет применимо короткое и великое слово «Победа». Так писал Дмитрий Дмитриевич Шостакович в конце 1944 года, когда война уже близилась к своему победному завершению. В то время он работал над новой, Девятой симфонией.

Первоначальный замысел был грандиозным — предполагалось, что она завершится торжественным хором. Но поиски соответствующего поэтического текста не увенчались успехом, и симфония приобрела иные черты и иной характер.

Когда она впервые прозвучала — осенью 1945 года[1],— большинство слушателей были разочарованы: вместо торжественной оды в честь окончания войны — такой характер многим казался единственно возможным — они услышали произведение, проникнутое самыми простыми и безыскусными чувствами.

Это было тем более неожиданно, что предыдущие симфонии — Седьмая и Восьмая — были полны такого напряженного драматизма, страстного пафоса борьбы.

По сравнению с ними Девятая симфония казалась слишком облегченной по содержанию и как-то мало соответствовала тем представлениям, что с именем Шостаковича привыкли связывать.

Конечно, Девятая симфония — не самое глубокое, философски-значительное произведение Шостаковича. Но кто сказал, что великий композитор должен создавать только великие, эпохальные творения? Разве кто-нибудь вменит Шекспиру, Гете, Пушкину в вину то, что наряду с гениальными философскими трагедиями они писали и легкие, неглубокие произведения: «Гамлет», «Король Лир» — и «Двенадцатая ночь», «Сон в летнюю ночь»; «Фауст» — и «Рейнеке Лис»; «Борис Годунов» — и «Домик в Коломне».

У каждого творца есть сочинения более или менее значительные, и Девятая симфония Шостаковича заметно отличается от двух трагедийных вершин — Седьмой и Восьмой симфоний. Характер ее музыки и структура напоминают, скорее, лирическую поэму, чем симфонию.

---

[1] Первое исполнение симфонии состоялось 3 ноября 1945 года в Ленинграде под управлением Е. Мравинского.

Все это определило совершенно особое место ее в симфоническом творчестве Шостаковича.

Симфония лишена резких непримиримых контрастов, противопоставлений, неразрешимых противоречий. Но вместе с тем она не упрощала реальную действительность, не умаляла значения тех или иных явлений. В ней заметно стремление композитора уйти от мучительных сомнений и «проклятых» вопросов человеческого бытия, которые он ставил и решал в других симфониях.

И хотя трагедийные образы есть и здесь, они воспринимаются, скорее, как воспоминания о минувшей трагедии, нежели сама она — как это выражено в двух предыдущих симфониях Шостаковича. Пусть они ярки и интенсивны — как боль незаживающих ран, как мучительная мысль о невосполнимости утрат... Но все же не они преобладают в Девятой симфонии, а образы легкие и светлые. Ибо чувства и мысли, выраженные в ней, не вынашивались долго и мучительно, а ожидались миллионами людей четыре томительных года.

То было не столько философское осмысление страшной, трагической сути войны, сколько картины мира, уставшего от потрясений, но избавленного, наконец, от гнета военных кошмаров.

* * *

Героическая тематика всегда находила свое воплощение в произведениях Шостаковича. Но по-настоящему она утвердилась в его творчестве лишь в 40-е годы, когда Вторая мировая война вызвала к жизни трагедийные образы и наполнила ими все советское искусство — музыку, поэзию, живопись. Так, в 1941 году начинается новый период творческой эволюции Шостаковича. Этот период характеризуется значительным расширением сферы изображаемой жизни, глубиной и разнообразием интересов композитора и выражаемых им чувств, мыслей. И вместе с тем — большей значительностью социальных обобщений, заостренностью, интенсивностью мысли, чувств, благодаря чему увеличивается сила художественного воздействия его произведений.

Три симфонии Шостаковича 40-х годов являют собой новый этап в его творчестве. Две из них — Седьмая и Восьмая — отобразили картины страшных военных испытаний. В них проявился широкий охват жизненных явлений, способность не только воспроизводить диалектику человеческой души — как это было в симфониях 30-х годов, — но и откликаться на животрепещущие вопросы современности.

И злободневность их содержания, поднятая на высокий уровень

социальных обобщений становится той современностью, которая характеризует почти все творчество Шостаковича. Интерес к этой современности был характерен для Шостаковича и раньше, еще в 20-е годы. Но как далеко ушел он от образов и тем Второй и Третьей симфоний, как изменилось его восприятие действительности, его способность воспроизведения ее в художественных образах! Как часто отныне образы Войны и Мира, безысходности и просветления соседствуют в творчестве, и их контрастное сопоставление производит неотразимое впечатление.

Новые переживания, вызванные войной, значительно расширили и обогатили круг его художественных образов и тем произведений. Война как страшная всеподавляющая сила так потрясла его сознание, что ее образ отныне в том или ином виде выступает почти во всех послевоенных сочинениях Шостаковича как олицетворение вселенского зла, насилия и одновременно мучительных страданий.

Поэтому пристальный взгляд во вне, в окружающий мир, порождает и глубокую сосредоточенность на внутренних переживаниях человека, на морально-этической стороне человеческой природы. Это в свою очередь обусловило необходимость и нового осмысления окружающего и проникновения в потаенный механизм войны в Восьмой симфонии, которые Шостакович — как никто еще в истории мировой музыкальной культуры — сумел отобразить в своем творчестве.

Необходимость мира и в душе каждой отдельной личности, и между личностью и окружающей средой, сочетание их интересов — вот тот критерий оценки человеческого счастья, идеала, к которому стремится герой Шостаковича и который композитор утверждает своим творчеством.

Эта проблема — одна из «вечных», повсеместных, ее поднимали художники почти всех эпох и народов.

Если и раньше общественные события налагали на творчество Шостаковича определенный отпечаток, то теперь они были частью его жизни. Так со временем позиция Шостаковича как художника и гражданина, человека становится определеннее и четче.

Отныне в его музыке назревают новые тенденции, подготовившие появление новых черт. В основном идейным мотивом творчества Шостаковича становится протест против антигуманных сил и защита от них человека.

Поэтому для понимания особенностей творческого метода Шостаковича важно рассматривать его произведения в свете той традиции, которая стремится не только к сочетанию противоположностей в отображении картин жизни, но и к резкому заострению

этих противоположностей, к разрушению обычной меры в их сочетании[1].

Все это выражено очень специфично, так как до Шостаковича таких образов мировая музыкальная культура не знала. И хотя еще Белинский требовал от искусства изображения жизни не только во всей ее «торжествующей красоте», но и во всем ее «ужасающем безобразии» — это было недоступно композиторам предыдущих эпох.

* * *

Особое значение в музыке Шостаковича приобретают образы зла, которые играют большую роль и в дальнейшем.

Эта струя не случайна в творчестве Шостаковича, она проявилась еще в 20-е годы.

Тогда, в начале творческого пути, не только многообразие, но подчас и пестрота художественных источников питали музыку этого композитора — революционные и массовые песни, танцы, марши, а также мещанский фольклор. Обращаясь к мещанским, «жестоким» романсам, к песням улиц (так называемым «блатным» песням), вводя их интонации в музыкальную ткань своих произведений, композитор стремился показать в гротескном, окарикатуренном виде отрицательные явления нашей действительности — мещанство, невежество, бездуховность.

Но стремясь поначалу более всего к конкретности образов, преувеличивая, заостряя определенные типические черты, композитор не делал пока обобщений — так было с героями басен Крылова, балетов. Шекспировская глубина, обобщенность, то «многообразие в единстве», которое свойственно зрелому Шостаковичу, еще не сложилось — оно пришло лишь в 30-е годы. И гротескные образы, являясь эпизодическими, носили тогда в основном характер безобидной насмешки, шутки.

Постепенно показ зла, его критика приобретают у композитора характер беспощадного разоблачения уродливого и безнравственного.

---

[1] Необходимо отметить, что эта традиция восходит к фольклорным источникам. Еще в одной из английских рождественских мистерий можно усмотреть сочетание элементов возвышенно-патетического — поклонение волхвов божественному младенцу с элементами комедийно-буффонадными — воровство овечки и пеленание ее как ребенка, что является не чем иным, как комическим снижением патетической сцены, прямым пародированием ее. Это находит свое продолжение в творчестве Шекспира, а затем и в драматургии барокко XVIII века (Кальдерон). Наиболее ярко это проявилось в романтической литературе XIX века, особенно в творчестве Гофмана (в его «Щелкунчике», «Записках кота Мура», где прямой синтез фантастического и реального находит свое наиболее яркое выражение), и в русской литературе (Гоголь, Салтыков-Щедрин).

А в произведениях 30-х и в еще большей степени 40-х годов гротескные образы принимают ту угрожающую типичность уродливого, всесокрушающую зловещность, которые противостоят таким вечным моральным категориям, как Добро, Мир, высокая Человечность. Со временем гротеск приобретает для композитора определенный художественно-обобщающий смысл и становится не только эстетической формой осуждения порочных явлений, но и протеста против уродливой дисгармонии жизни. Причем протест этот тем яростнее, непримиримее, чем активнее, агрессивнее зло, которое он показывает.

Так гротескные образы обогатили содержание музыки Шостаковича. Такие образы сочетают теперь в себе высокую типизацию, обобщенность и вместе с тем — предельную конкретность, реалистичность совершающегося факта; они неправдоподобны, фантастичны благодаря преувеличению, заострению каких-то черт и вместе с тем — реальны.

Из этого сплава реального и фантастического возникает та жизненная достоверность, конкретность, то страстное чувство протеста и жажды жизни, которые обладают магической силой воздействия, недоступной другим видам искусства.

Это дает композитору возможность подчеркивать в том или ином явлении самое характерное, самое существенное, вычленять какой-то определяющий признак, качество, гиперболизировать его, делая тем самым более зримым, выпуклым, наглядным, подчас символически значительным, обобщенным. Такой художественный прием порождает в слушателях те же самые чувства неприятия, протеста, гнева, какое испытывает и сам композитор.

Так, типизируя отдельное явление, создавая обобщенный образ, художник пользуется методом сатирического гротеска, обладающего огромной силой воздействия своим глубоким проникновением в сущность жизненных явлений.

Во многих своих произведениях Шостакович выступает как один из лучших мастеров сатирического и трагического гротеска.

В этой необычной сфере реализма заслуги его чрезвычайно велики — через преувеличение отдельных черт действительности, подчас при помощи создания образов, ситуаций самих по себе невозможных, фантастических (как в опере «Нос», в отдельных сценах «Катерины Измайловой»), он правдиво раскрывает скрытую сущность действительности, обличая самые типические ее пороки.

С большой силой это проявилось в Седьмой симфонии, особенно в первой ее части, где основным, положительным образом симфонии противостоит образ-антагонист, олицетворяющий фашизм. С удивительным мастерством средствами музыки рисует Шостако-

вич этот образ. Однообразная, словно негнущаяся, примитивная музыка равно угнетает, подавляет и своим мерным, завораживающим ритмом, и «топтанием» мелодии на соседних звуках на исходных нотах ми-бемоль и фа, и столь же однообразными ее бросками вверх — вниз. И даже в их методичном, размеренном чередовании чувствуется какая-то мертвящая, бездумная механичность...

Это тот «апокалиптический гротеск» (по выражению Томаса Манна), который обладает непостижимой, магической силой воздействия. Ибо подобные музыкальные темы воспринимаются слушателями как полнокровные художественные образы, несмотря на отрицательную реакцию, которую они вызывают. И музыка, рисующая эти страшные образы, высоко художественная — она доставляет слушателям истинное эстетическое переживание.

Таким образом, период настойчивых творческих поисков молодого Шостаковича не прошел зря. Из дерзкого, неуемного искателя и ниспровергателя вырос тот неповторимый художник, музыкальные образы которого потрясают необычным сплавом новых и неведомых доселе музыкальных средств.

И как знать — не было бы его сатирических произведений 20-х годов, в которых он разоблачал малое зло, возможно, не было бы и тех страшных гротескных образов, обличающих звериную сущность фашизма в Седьмой симфонии, военную машину истребления в Восьмой симфонии, ибо все возвышенно прекрасное не просто живет в музыке Шостаковича, но живет вопреки злу, извечному врагу всего лучшего, что есть в человеке. Эта страшная, разрушительная сила появляется почти во всех произведениях Шостаковича. Меняются ее обличья, но не суть, и в этой ее живучести заключено то жуткое, устрашающее, что тяготит, делает невозможным покой, безмятежное счастье и мешает светлому порыву человека к его идеалу.

Но все мрачное, все зловещее в произведениях Шостаковича перекрывается радостью познания, открытия нового, неведомого, о чем, кроме этого художника, еще никто не говорил так искренне и так правдиво, с таким смешанным чувством глубокой потрясенности и упоительного ощущения полноты, радости жизни.

В наше время, время великих социальных преобразований, от искусства требуется особая действенность, способность художественно и убедительно показывать Добро и Зло, вскрывая их классовую сущность.

Конечно, не во всех произведениях Шостаковича и не в равной мере выступает социальный смысл его обличений, разоблачений, но там, где они есть, — они производят неотразимое впечатление.

Причем внутренняя наполненность музыки благодаря своей интенсивности, огромной образной выразительности вызывает определенные внешние ассоциации — и тогда художественные образы приобретают как бы черты зримости, картинности.

Отсюда — стремление композитора к большей выразительности, повышенной экспрессии музыкального языка.

Безошибочно находит Шостакович своеобразные приемы для выражения столь богатого мира художественных образов: подчеркнутая скупость манеры, сдержанная мужественная простота мелодических и гармонических оборотов и угловатые, порою резкие приемы музыкального языка усиливают его экспрессивность. В немалой степени этому способствуют и смелые контрасты, напряженный ритм. При этом композитору никогда не изменяет большой художественный такт и чутье, ибо он всегда умеет найти необходимую меру простоты и сложности и подчинить второстепенное, подсобное — главному, основному.

Естественно, что обобщенный показ типического при обнажении отрицательных типов, взятых из негативных явлений действительности, носит своеобразный характер. Приемы и методы такой типизации явлений через гротеск отличны от методов типизации при создании жизнеутверждающих, положительных образов.

И можно даже с уверенностью сказать, что без прошлых увлечений и преувеличений не было бы того Шостаковича, которого сейчас знает и ценит весь цивилизованный мир. Был бы другой, менее разнообразный и яркий. Ибо стиль современного Шостаковича помимо многих и многих элементов современного композиторского письма содержит и то, без чего он был бы намного беднее — гротеск, поначалу ироничный, комедийный, затем более глубокий, трагический.

На протяжении всей истории мировой культуры немного найдется творцов, оказавшихся способными так смело и с таким художественным совершенством обнажать скрытые под внешним покровом уродливые явления действительности[1].

---

[1] Это в какой-то мере напоминает о связях Шостаковича с композиторами «Могучей кучки», особенно с Мусоргским (с его вокальным циклом «Песни и пляски смерти» и некоторыми пьесами из «Картинок с выставки»), с Римским-Корсаковым (с его последними операми «Сказка о царе Салтане», «Кащей Бессмертный», «Золотой петушок»). Такой метод использовал в своих произведениях и Маяковский, нередко прибегавший к помощи гротескных образов, помогавших ему более рельефно и ярко воспроизводить в своем творчестве современность («Мистерия-буфф», «Клоп», «Баня»). Близок такой метод и творчеству Чарли Чаплина, чьим языком — в лучших его кинолентах — тоже был гротеск. И основная линия его творчества — доброта, сострадание к обездоленным людям — не умалялась от этого, а, наоборот, подчеркивалась и превращалась в действенный «смех сквозь слезы».

Никогда еще искусство не вмещало в себя столь яркие, непримиримые контрасты.

Ибо никогда еще тема противоборства Добра и Зла[1] — вечная тема искусства — не звучала с такой силой, так остро. И это естественно — ведь человечество никогда еще не стояло перед такими немыслимыми противоречиями, между страстными чаяниями, устремленностью к прогрессу и неотвратимыми, грозными силами, которые на протяжении XX века дважды ввергали мир в страшные пучины военных катастроф.

---

[1] Эта борьба отображалась и раньше, в произведениях композиторов XIX века, но образы зла оставались за пределами художественности. Художественно-изобразительные приемы, доступные художникам предыдущих эпох, в частности XIX века, не могли раскрыть всю глубину таких образов и, стало быть, вызвать у слушателя должное по силе и характеру отношение к ним. Образы захватчиков у Глинки, половцев у Бородина, темы рока у Бетховена и Чайковского — все это не являлось гневным обличением и не вызывало того осуждения, неприятия, протеста, как образы зла в творчестве Шостаковича.

ГЛАВА 18

Что-то новое в мире.
Человечеству хочется песен.
Люди мыслят о лютне, о лире.
Мир без песен
Неинтересен.
. . . .
Человечеству хочется песен.
Люди правы.

Л. Мартынов

Вступив в новую, мирную, жизнь и едва оправившись от страшных кошмаров военного времени, композитор стремится передать в своих произведениях мечты и чаяния миллионов современников, их жажду мира и счастья.

После создания Девятой симфонии он на несколько лет отходит от симфонических жанров, хотя инструментальную музыку продолжает писать охотно. Но главное место в его творчестве занимает теперь вокальная музыка, которая надолго становится для него областью новых творческих исканий.

Если раньше Шостакович обращался к вокальной лирике лишь эпизодически[1], то теперь она занимает его настолько, что отодвигает на некоторое время осуществление его новых симфонических замыслов. Еще в 1942 году, после Седьмой симфонии, он написал несколько произведений, в которых утверждает себя вокальное начало, — создал музыку на один из лучших сонетов Шекспира — Шестьдесят шестой, романсы на другие его стихи и музыку к трагедии «Король Лир». Тогда же сделал обработки английских и американских народных песен, написал несколько массовых песен на стихи советских поэтов, несколько романсов на слова Роллея, Бернса.

Особенно показательно обращение композитора к Шекспиру, чьи глубоко философские образы постоянно занимали его. И не только потому, что композитору приходилось время от времени обращаться к оформлению шекспировских драматических спектаклей и кинофильмов. Но прежде всего потому, что творчество их в чем-то сродни одно другому. Музыка Шостаковича полна таких же трагических конфликтов, жизненных противоречий — порой неразрешимых, требующих мучительного напряжения всех душевных сил человека.

И при всем том, не узкий мир переживаний одинокой

---

[1] Через три десятилетия Шостакович вновь обратился к этим романсам, переложив их для баса и камерного оркестра. (Первое их исполнение в новой редакции состоялось 30 ноября 1973 года.)

личности, а большой, масштабный мир образов, в которых воплотился огромный жизненный материал.

Но главное, что роднит этих двух художников, — всеобъемлющая широта, многообразие, совмещение различных сторон жизни: глубокой философской глубины, трагедийности, значительности — и легкой безобидной иронии, изящной комедийности...

Эти черты — и порознь, и вместе — проявились очень различно во многих произведениях Шостаковича. В частности, в его вокальном цикле «Из еврейской народной поэзии», созданном почти одновременно с ораторией «Песнь о лесах» и Концертом для скрипки с оркестром.

Это сложное и глубоко психологическое произведение Шостаковича явилось логическим продолжением его исканий в 40-е годы и заняло совершенно особое место в творчестве этого композитора и в развитии всей советской вокальной музыки.

Появилось оно неожиданно — в газетном киоске композитору случайно попался сборник стихов безымянных еврейских поэтов. Литературные достоинства стихов были весьма невелики. Но в них он почувствовал своеобразие нового для него поэтического мира, еще не отраженного в европейской музыке. Из этого сборника композитор выбрал тексты, наиболее приближенные к театральным монологам и диалогам.

Шостакович не использовал здесь народные еврейские мелодии, так как не стремился к национальной определенности музыкального языка. Лишь певучие интонации еврейской разговорной речи служили для него источником музыкальных образов. Главным же для него было воплощение собственных, присущих ему стилевых приемов.

В некоторых номерах цикла много таких мелодических оборотов, которые вообще не свойственны еврейской народной песне, хотя и придают этим номерам определенную восточную окраску. Такому впечатлению способствуют интонации жалобы, плача, обусловленные самим содержанием. Названные песни, как и отдельные бытовые зарисовки с конкретными действующими лицами, являются обобщенными образами народной нужды, страданий.

И тем не менее музыка цикла окрашена в определенные национальные тона. В этом сказался редкий дар художника слышать и воспроизводить в музыке не столько национальные песенные обороты, сколько человеческую речь с присущим ей интонационным строем[1].

---

[1] Это и раньше было свойственно русским композиторам — Глинке, Римскому-Корсакову, Балакиреву, Бородину, которые умели на родном музыкальном языке рассказать о Востоке (таковы «Восточные сцены»

Вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» продолжает собой трагедийную линию, идущую от оперы «Катерина Измайлова», некоторых симфоний и квартетов Шостаковича. Он состоит из одиннадцати песен, представляющих собой маленькие жанровые зарисовки народного быта, жизни отдельных людей. Но почти в каждой из них отражена судьба целого народа — угнетенного и бесправного до революции. Этой теме и посвящен первый раздел цикла из 8 песен. Второй раздел — отображает новую жизнь после Октябрьской революции. Вошедшие в него 3 песни — светлые, радостные картины, исполненные чувства обретенного счастья.

Благодаря выразительной мелодике, сочетающей плавное, напевное интонирование с характерными разговорными интонациями, каждая песня приобретает черты театральности и звучит как отдельная сценка из народной жизни.

И в центре каждой из них — законченный портрет одного или нескольких персонажей. Поэтому цикл напоминает галерею ярких и конкретных типов, придавленных жизнью, но сохранивших добрые человеческие чувства — любовь к ближним, заботу о них, сострадание к их бедам[1].

Это и послужило основой содержания большинства песен первого раздела.

В некоторых песнях Шостакович предстает как замечательный мастер бытовых зарисовок, в которых отдельные музыкальные образы особенно жизненно-правдивы и реалистичны.

Благодаря этому в цикле особенно ярко проявилась связь Шостаковича с камерно-вокальными произведениями Мусоргского.

Высокогуманное отношение к человеку страждущему, протест против неправедности такого мироустройства, при котором возможно все то, что причиняет боль, страдание человеку, — все это в равной мере присуще и Мусоргскому, и Шостаковичу. И можно без труда проследить сходство образов в их песнях.

в опере «Руслан и Людмила» Глинки, «Шахерезада», «Антар» Римского-Корсакова, «половецкий акт» в опере Бородина «Князь Игорь») и Западе (испанские увертюры Глинки, его «польский акт» в опере «Иван Сусанин», «польский акт» в «Борисе Годунове» Мусоргского).

[1] История русского искусства знает немало произведений, которые вызывают сострадание, сочувствие к обездоленным: «маленьким» людям, «униженным и оскорбленным». Некрасов, Гоголь, Достоевский, художники-«передвижники», Федотов...

Из русских композиторов прошлого особенно выделяется Мусоргский, написавший замечательные песни, в которых запечатлел русские народные типы с их национальной самобытностью, неповторимостью внутреннего мира.

Связь этих двух выдающихся русских композиторов проявилась и в театрализации музыкального стиля, когда отдельные песни, как бы раздвигая свои жанровые рамки, приобретают характер оперно-драматических сцен. Впервые в вокальной лирике Шостаковича музыкальные образы достигают столь высокой степени обобщения и большой конкретности. Необычайная чуткость этого замечательного художника к страданию, проникновение в глубины человеческой психики, большая эмоциональная сила, интенсивность выражения музыкального языка, обусловленные огромным мастерством и вдохновением, помогают ему поднять обыденность, повседневность до уровня высокой трагедии.

Не только для голоса, но и хоровые произведения создает Шостакович в эти годы. Такова его сюита для хора и оркестра «Родной Ленинград».

В 1947 году написал он «Поэму о Родине» для солистов, хора и оркестра, которая во многом предвосхищает одно из лучших его вокально-симфонических произведений тех лет — ораторию «Песнь о лесах».

Такое пристрастие к вокальной музыке, естественно, привело композитора к мысли о создании оперы. Был найден и сюжет — повесть Гоголя «Игроки» должна была стать основой либретто. Но вскоре этот замысел отодвинулся в неопределенное будущее — события окружающей действительности не могли отпустить от себя этого художника и требовали своего осмысления и воплощения в определенные художественные образы.

Постепенно народ, прошедший немыслимые тяготы войны, обретал спокойную уверенность в будущем. Страна вставала из руин. Разрушенные и выжженные города и села, поля, вспаханные снарядами и покрытые грудами обгоревшего металла, ждали своего восстановления, которое немыслимо было без новых усилий, без напряжения и участия миллионов людей.

Россия возрождалась. В этот период Шостакович все больше тяготеет к массовым жанрам. И его музыка к кинофильмам тех лет наиболее полно выражает это его тяготение. Такие фильмы, как «Молодая гвардия», «Пирогов», «Мичурин», «Встреча на Эльбе», «Падение Берлина», «Виссарион Белинский», «Незабываемый 1919-й»[1], были посвящены значительным событиям в истории

---

[1] Участие Шостаковича в работе над этим фильмом отмечалось в то время особо. В рецензии, помещенной в журнале «Искусство кино», писалось: «Фильм «Незабываемый 1919-й» содержит блистательные примеры действенности и драматической активности музыкальных образов, созданных Шостаковичем». Отмечая дальше «цельность и искренность»

нашей Родины, замечательным русским людям. Их образы проникнуты глубокой верой в будущее нашего народа. Это требовало своего воплощения в музыке — выразительной, ясной, достаточно простой.

И Шостакович создавал такую музыку.

Развернутые симфонические эпизоды, сопровождая отдельные сцены, чередуются с вокальными, чаще хоровыми номерами, написанными с большим мастерством. Среди них такие, как «Ветер мира колышет знамена побед», «Тоска по Родине» из кинофильма «Встреча на Эльбе», «Хороший день» из фильма «Падение Берлина». Очень популярные в свое время, они и сейчас воспринимаются как величественные хоровые фрески, сочетающие в себе лирическую задушевность и суровую сдержанность, в чем ощутима их близость к русским народным песням.

Песни эти сразу же отделились от фильмов и зажили самостоятельной жизнью на концертных эстрадах и в эфире.

Особо выделяется в этом ряду музыка к кинофильму «Мичурин». Сама тема, господствующая в фильме,— тема преобразования природы — была в те годы особенно близка русским людям. Исстрадавшаяся земля нуждалась в тепле и помощи рук человеческих, и немудрено, что эта тема занимала тогда многие умы.

Фильм «Мичурин» утверждал собой идею благотворного единения человека с природой. И музыка к этому фильму помогала утверждению этой идеи.

Но один эпизод в этом фильме выделялся особо — это симфонический фрагмент, сопровождающий изображение цветущего мичуринского сада. В этой музыке воплощено торжество созидательной воли человека, его светлого разума и неуемной энергии. И потому она особенно светла и радостно приподнята.

Так Шостакович подходил к созданию оратории «Песнь о лесах», которая и явилась естественным завершением его творческих исканий первых послевоенных лет.

Уже сама тема ее — обновление природы была близка Шостаковичу. Ибо что может быть благороднее для художника-гуманис-

---

выраженных в музыке чувств, рецензент продолжает: «В фильме есть и развернутые симфонические эпизоды, отмеченные чертами иронии, очень тонкой, порой переходящей в обличительный гротеск... Шостакович насытил фильм «внутрикадровыми» жанровыми чертами музыкального быта, подчиненными замыслу произведения в целом и использованными не только для прямой иллюстрации действия, но и для создания драматургического контраста». Из этой музыки впоследствии композитор создал симфоническую сюиту.

та, чем воспевание извечной силы природы и усилий людей, преобразующих ее своей волей.

В «Песне о лесах» Шостакович воспел красоту и силу человека, его мирный созидательный труд.

Так глубокий трагизм многих сочинений Шостаковича сменился в послевоенные годы активным жизнеутверждением.

Семь частей оратории — семь картин из нашего прошлого, настоящего и будущего. Сами названия говорят об их содержании. I часть — «Когда окончилась война» — эпическая, скорбная, противостоит энергичной II части — «Оденем Родину в леса». И опять тихая, сдержанная скорбь, царящая в III части («Воспоминание о прошлом»), которой контрастно противостоит IV («Пионеры сажают леса») — по-юношески радостная и задорная, чему способствует звучание в этой части звонкоголосого детского хора. А энергичная маршевая песня «Сталинградцы выходят вперед» — V часть — сменяется лирически проникновенным пейзажем VI части — «Будущая прогулка». Завершается оратория торжественной и величественной «Славой».

Эмоциональные оттенки этого, как, впрочем, и других произведений Шостаковича, очень разнообразны. Но вся оратория проникнута единым чувством нежности и любви к Родине, потому в ней и преобладают светлые, мажорные звучания.

Это первое крупное произведение Шостаковича, в котором такое большое значение приобретает массовое песенное начало: вокальные монологи-повествования, марши, песня-романс, торжественный гимн.

Но не только потому оратория является глубоко народным произведением, что музыкальный язык ее прост и доступен. Так увидеть и передать в высоко поэтичных музыкальных образах умонастроение эпохи созидания мог только художник, глубоко чувствующий душу своего народа, его прошлое и настоящее. В этой музыке не только горячее сочувствие к страданиям народа, его прошлым бедам, но и восхищение его силой, стойкостью духа, крепкостью его рук. И эти чувства так искренни, что передаются и слушателям.

Таким образом, обращение к злободневности — не случайное явление в творчестве Шостаковича и в общей эволюции советской музыки.

Новый — и более высокий — этап в развитии линии гражданственной лирики Шостаковича представляет собой цикл «Десять хоровых поэм на стихи революционных поэтов» (1951 год). Произведение глубокое, проникнутое сдержанной, искренней лирикой и суровым пафосом революции.

Оно занимает особое место и в творчестве Шостаковича,

и в истории всей советской музыки, ибо до него у нас не было создано произведения, по-настоящему значительного, которое в таких высокохудожественных образах отобразило бы идею революционной борьбы.

В этом цикле сказалось стремление композитора конкретизировать с помощью поэтического слова те трагедийные образы, которые составляли основу его симфоний. И вряд ли случайно музыка одной из поэм — «Девятое января» — через несколько лет используется композитором в его замечательной Одиннадцатой симфонии.

Лирика поэтов-революционеров глубоко пленила Шостаковича. И это неудивительно — стихи Л. Радина, Е. Тарасова, А. Гмырева, В. Тан-Богораза, А. Коца — созданы в царских тюрьмах, на пересыльных пунктах, в пути по этапу. Поэзия для этих талантливых людей была не только средством политической агитации, но и необходимым условием духовной жизни в мертвящей обстановке царских казематов, где многие из них оканчивали жизнь.

Различные эпизоды из истории русской революционной борьбы запечатлены в искренних и проникновенных стихах — то гражданственно-патетичных, то сурово-лирических.

Вся та обстановка, тот могучий, несгибаемый дух, которые царили в революционных кругах, переданы в стихах с большой эмоциональной силой. Даже взятые отдельно, без музыки, они сами по себе производят сильное впечатление своей искренностью, безыскусностью и большой выразительностью.

Нет в моих песнях ни тени искусства,
Нет в них ни музыки, ни красоты;
В них я излил свои юные чувства,
В них я излил дорогие мечты,—

писал о своей поэзии один из поэтов — Алексей Гмырев, юношей умерший от чахотки в царской тюрьме. На его стихи написаны такие хоровые поэмы, как «При встрече во время пересылки», «Казненным», «Они победили!».

Незабываемы для нас и другие имена — Л. Радина, автора революционной песни «Смело, товарищи, в ногу!», А. Коца, первого переводчика «Интернационала». Две хоровые поэмы: «Один из многих» и «Смолкли залпы запоздалые» — на стихи Е. Тарасова, а в основу заключительной «Песни» положены стихи В. Тан-Богораза, автора известной песни о расстреле кронштадтских минеров — «Мы сами копали могилу себе». Это разнообразие и глубина поэтических настроений породили и в музыке соответствующие образы.

Хоровые поэмы не имеют сопровождения — так пели в революционных кружках, на митингах, маевках.

Музыкальные истоки этого сурового и мужественного произведения — в старых революционных песнях. И хотя композитор не использует ни одной подлинной мелодии, но их интонации питают образы отдельных поэм: то сдержанные и гневные («9-е января», «Они победили»), то лирически проникновенные («Об одном из них», «При встрече во время пересылки»), то мужественно призывные и решительные («Смелей, друзья!», «На улицу!», «Майская песня»).

И музыка Шостаковича — то задушевная, то призывная — наполняет эти стихи таким глубоким и трепетным чувством, что каждая хоровая поэма взволнованно и проникновенно доносит до нас голос той эпохи, исполненный высокой и мужественной трагедийности.

Первая хоровая поэма — «Смелей, друзья!» — своеобразный эпиграф ко всему произведению — проникнута радостной устремленностью, непоколебимой уверенностью в правоте своего дела. И в его конечном торжестве. Мелодия решительно призывного характера как нельзя лучше соответствует стихам — таким же решительным и властно зовущим.

Трагические судьбы революционеров отражены в таких поэмах, как «Один из многих» (о погибшем в тюрьме юном революционере) и «При встрече во время пересылки», пронизанной щемящей болью и гордостью за свою судьбу.

Эта поэма, как и посвящение «Казненным», напоминает суровую надгробную речь — то сдержанно-суровую, то патетически-приподнятую, но всегда решительную и мужественную.

Есть еще одна линия, развиваемая в поэмах,— линия активной революционной борьбы, которая начинается призывной песней «На улицу!». К ней близка по характеру кульминация цикла — «9-е января» — поэма, посвященная событиям «кровавого воскресенья». Здесь чередуются призывный возглас революционеров и скорбное обращение народа к царю — «Гой, ты, царь наш, батюшка». Последующее драматическое повествование о трагических событиях 9 января 1905 года выделяется многогранностью выражаемых чувств, их разнообразием и вместе с тем — большим единством, цельностью музыкальных образов. Хор здесь выполняет разнообразную функцию — то обрисовывает все происходящее, достигая при этом яркой зримости, картинности образов (крестный ход народа к Зимнему дворцу, расстрел), то передает настроения отдельных групп народа: обращение к царю, исполненное наивной веры в него и близкое интонационно к народным плачам и причитаниям.

Музыка живо рисует панораму событий и вместе с тем передает самые различные чувства участников этой трагедии.

Последующие две поэмы посвящены памяти жертв — «Смолкли залпы запоздалые» — и гневно-саркастическому обличению царских сатрапов — «Они победили!».

В музыке мужественно-суровая скорбь сменяется призывно-ораторскими интонациями.

«Майская песня» и «Песня» — светлые по настроению хоровые поэмы — завершают цикл. В них — и решимость, и радость продолжающейся борьбы, и несокрушимая вера в торжество правого дела.

Так началась в творчестве Шостаковича новая историко-революционная линия, которая в дальнейшем нашла свое продолжение в Одиннадцатой и Двенадцатой симфониях.

Эти хоровые поэмы впервые прозвучали 10 октября 1951 года. И первое их исполнение явилось значительным событием в нашей музыкальной жизни. Огромный успех «Десяти поэм» подтвердила и Государственная премия, которой Шостакович был удостоен.

Вслед за этим глубоко трагедийным циклом было создано произведение совершенно иного плана — приветственная кантата «Над Родиной нашей солнце сияет», посвященная 50-летию создания Коммунистической партии. Кантата полна светлой радости, праздничного подъема и активного жизнеутверждения. Словно все светлое и радостное, что зрело в душе и что композитор не смог выразить в «Десяти поэмах», потребовало своего выхода теперь, в светлых и солнечных образах кантаты.

Почти одновременно с этими произведениями Шостакович создает романсы на слова Лермонтова, четыре монолога на стихи Пушкина, позже обрабатывает испанские народные песни.

Интерес к современной поэзии выразился в создании вокальных произведений на стихи Е. Долматовского — нескольких песен, среди которых наиболее популярна «Родина слышит», и сборника из пяти романсов для голоса с фортепиано.

Тогда же, в конце 40-х годов, создано произведение чисто инструментальное — Концерт для скрипки с оркестром. Его музыкальные образы отражают тот же круг «вечных», общечеловеческих проблем, которые композитор решал в своих предыдущих симфониях. Но Концерт этот, как и вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии», был исполнен несколько позже, в середине 50-х годов.

ГЛАВА 19

Сотри случайные черты
И ты увидишь — мир прекрасен.
А. Блок

Мне дорог мир большой и трудный,
Я в нем — моей отчизны сын.
Я полон с ним мечтою чудной —
Дойти до избранных вершин.
А. Твардовский

Советская музыка в 40-е годы прочно завоевала положение авангарда современной музыкальной культуры, а произведения советских композиторов — в том числе и Шостаковича — с огромным успехом звучали в исполнении лучших музыкантов на всех континентах земного шара.

«Первый вывод, который напрашивается после прослушивания программ советской симфонической музыки, не нов,— писала тогда одна из французских газет.— Но его стоит здесь напомнить: музыкальная культура в Советском Союзе — явление массовое, в то время как на нашем старом Западе — она роскошь, достояние интеллектуальных слоев... Музыка в Советском Союзе — не просто прихоть дилетантов, но глубокая потребность, такая же, как чтение, живопись, театр, позволяющая человеку развивать все его способности... При этом сохраняется полная возможность проявления таланта, вкуса и индивидуальности каждого художника».

И тем не менее в тот период многие произведения советских композиторов, в том числе и Шостаковича, были подвергнуты критике и названы ненужными и даже вредными формалистическими опытами.

Каждый оригинальный художник, утверждая свое право на самостоятельное творчество, к сожалению, не всегда сразу бывает понят. И чаще не бывает понят современниками. Шостакович с его сложными, порой противоречивыми музыкальными образами — не исключение.

Несправедливая критика тех лет была осуждена ЦК КПСС в постановлении от 28 мая 1958 года. В нем творчество Шостаковича — как и его замечательных коллег — Прокофьева, Мясковского, Хачатуряна, Шебалина — было оценено по достоинству. Это постановление было проникнуто заботой о дальнейшем успешном развитии советской музыки, оно имело огромное значение для творчества советских композиторов. Но и тогда, в конце 40-х годов, как и в 1936 году, Шостакович старался осмыслить все происходящее. И опять он объективно со всею строгостью судил себя.

Мыслящий и тонко чувствующий эпоху художник, он понимал, что миллионам народных масс, прошедшим страшные испытания войны, дождавшимся желанной победы, действительно нужны были произведения более простые, доходчивые и в то же время — высокохудожественные.

Седьмой симфонией Дмитрий Шостакович доказал свою сопричастность к нашей великой эпохе, способность в простых и ярких образах нарисовать многосложный и противоречивый современный мир. Он понимал, что от него и впредь ждали такие же произведения.

Но возможно ли требовать от художника повторения уже однажды достигнутого, хотя бы и превосходного результата?[1] Возможно ль помешать ему идти своим, избранным им путем, искать, порой, быть может, заблуждаться, но и находить?

Очень хорошо сказал об этом А. Твардовский:

Я об одном при жизни хлопочу:
О том, что знаю лучше всех на свете,
Сказать хочу. И так, как я хочу.

Резкая критика не была для Шостаковича ни крахом его предыдущих исканий, ни исходным или поворотным моментом его творчества. Композитор не отшатнулся от того нового, что уже явно проступало в его произведениях, а продолжал делать то, что считал нужным — творить.

Именно тогда и была написана им оратория «Песнь о лесах», которая, по мысли некоторых музыкантов, явилась ответом композитора на критику. Но, нарочито упрощая, выпрямляя таким образом творческий путь Шостаковича, эта мысль одновременно принижает суть духовных его исканий. Ибо любое творчество — тем более творчество такого неуемного искателя, как Шостакович, — по природе своей не может быть плодом лишь рассудка.

Бесспорно, в оратории проявились веяния тех лет. Но Шостакович поддавался веяниям лишь в том случае, если его поиски были созвучны им. А тема его оратории «Песнь о лесах» отвечала духу своего времени и духу творческих исканий самого композитора. Потому оратория не однодневный лозунг и не злободневный плакат, возникший как отклик на план преобразования природы. А закономерный результат длительного развития в его творчестве

---

[1] Очень верную мысль высказал французский писатель Ж. Р. Блок: «Всегда будут художники, пользующиеся существующими формами, и другие, ищущие новых форм. Среди летчиков есть пилоты исполнительные и смелые, которые ведут серийные машины, и есть другие — летчики-испытатели».

определенных тем и созревание новых, тогда еще многим не понятных дальнейших путей его. Цель их ясна стала лишь позже, когда композитор ввел поэтическое слово в свои симфонии как неотъемлемый их элемент.

К тому же Шостакович всегда тяготел к монументальным хоровым формам (вспомним его неосуществленные замыслы Ленинской симфонии в 20-е годы, симфонического монумента «От Карла Маркса до наших дней» в 30-е годы), к обобщенной идее, выраженной посредством поэтического слова.

Таким образом, не так уж был неожидан и крут его поворот к оратории, как это представлялось его современникам. Шостакович и тут остался верен себе — он обратился к тому, что было в его творчестве еще в 20-е годы, в его Второй и Третьей симфониях, в музыке к драматическим спектаклям и кино. Он как бы взрастил собственные давние находки в области вокальной музыки на новой для них почве.

И простота музыкальных образов оратории — не художественный компромисс, как думали некоторые, не дань эпохе, а потребность композитора в общении с массами своих современников, желание высказаться именно в таком плане, таким простым и доступным музыкальным языком. Эта оратория — серьезная веха на пути новых творческих исканий.

* * *

В 1950 году мировая музыкальная общественность отмечала 200-летие со дня смерти великого немецкого композитора Иоганна-Себастьяна Баха. Лучшие музыканты современности — композиторы, исполнители на различных инструментах, солисты-вокалисты и целые вокальные и инструментальные коллективы — хоры, оркестры, — возглавляемые прославленными дирижерами, участвовали в этом грандиозном празднике музыки, проводимом в Лейпциге — городе, где окончил свою жизнь великий Бах.

Его гениальная музыка безраздельно царила на этих торжествах, где были исполнены почти все крупные произведения композитора. Но наиболее впечатляющим оказалось звучание его Мессы си минор и Пассионов по Иоанну. Эти произведения исполнялись в церкви святого Томаса (Томаскирхе), где когда-то играл на органе сам Бах.

Как один из значительнейших музыкантов нашего времени, Дмитрий Дмитриевич Шостакович участвовал в юбилейных торжествах. И не только как почетный гость — с двумя другими советскими музыкантами, выдающимися пианистами — П. Серебряковым и Г. Николаевой — он выступал на заключительном

концерте, исполнив Концерт Баха для трех клавиров с оркестром.

Обилие впечатлений от бессмертной музыки Баха вдохновило Шостаковича на создание нового фортепианного сборника из 24 прелюдий и фуг.

У Баха тоже есть подобный цикл, названный им «Хорошо темперированным клавиром», который и сейчас является «настольной книгой» современных пианистов и композиторов, несмотря на то что создан более 200 лет назад.

Бах всегда был одним из кумиров Шостаковича. Их многое роднит — глубокая философичность музыкальных образов, сдержанная лиричность, гуманизм, страстная любовь к человеку, сострадание к нему и вместе с тем — философская глубина, возвышенное благородство мыслей, чувств. И пристрастие к полифоническим формам — фуге, пассакалии, сарабанде, — которые Шостакович наполняет новым содержанием. Благодаря этому старые, казалось бы, отжившие музыкальные формы возрождаются в его творчестве к новой жизни.

Но как далека нервная, страстно взволнованная, подчеркнуто импульсивная музыка Шостаковича от музыки Баха, всегда уверенного в гармонии, в господстве красоты и разума.

Как и у Баха, прелюдии и фуги Шостаковича объединены попарно и написаны во всех 24 тональностях. Но произведение Шостаковича наполнено современным содержанием и отражает наш современный мир с типичными для него резкими контрастами и противоречиями.

С большим вдохновением работал Шостакович над своим циклом — он был создан почти за пять месяцев. И основой его стала русская народнопесенная стихия, хотя несомненна и традиция баховской полифонии. Синтез этих двух истоков и стал для Шостаковича художественной нормой при создании прелюдий и фуг. Причем русская народная песенность проявилась весьма разнообразно: здесь и эпическая былинная мощь некоторых тем, и лирическая широта, задушевность, и интонации народных плачей, причитаний. Вероятно, потому большинство фуг носит спокойный, по-русски неспешный характер. Но порой эта неспешность создает у слушателей впечатление не раздолья, а подчеркнутых трудностей, которые приходится преодолевать герою произведения. Тем более выявляется упорство в достижении победы над этими препятствиями, образ мужественной стойкости и силы. И все же в большинстве прелюдий и фуг преобладают образы лирические, лирико-драматические и лирико-эпические.

Разнообразие выражаемых здесь чувств очень велико. И не только мир человеческой души, проявляющей себя в типично национальном строе, но и образы природы — именно русской приро-

ды, с ее тихой меланхолией, неяркой озаренностью, ласковым сиянием возникают из строгого и сдержанного распева голосов. Иногда в одной прелюдии или фуге сочетаются различные образы. Так, в прелюдии Соль мажор наличествуют черты былинного сказа и скорбных причитаний. Это одна из лучших прелюдий — столько в ней возвышенной и строгой поэтичности.

Еще большее впечатление оставляет прелюдия Ми мажор, о которой справедливо писалось, что это «одно из самых русских, национально-самобытных произведений советской музыки. Она выросла из наших старинных протяжных песен. Здесь каждый мелодический оборот, от первого до последнего такта — характерная русская попевка».

Прекрасны и такие прелюдии и фуги, как До мажор и Фа диез мажор, рисующие не только бескрайние просторы родной Руси, но и передающие чувство восхищения очарованной человеческой души. «Вот музыка, слушая которую, начинаешь ощущать, что стены этой комнаты раздвинулись и потолок стал выше»,— сказал финский композитор Ян Сибелиус.

Цикл из 24 прелюдий и фуг — выдающееся и самое крупное фортепианное произведение Шостаковича. Значение его для современной полифонической музыки трудно переоценить — так оно велико. «Без преувеличения можно сказать, что сейчас самый крупный полифонист среди композиторов мира — это Д. Шостакович» — так оценивается творчество Шостаковича в этой области.

Особенно же важно то, что в нем впервые элементы русской народной песенности соединились со сложнейшими приемами баховской полифонии. И все это вместе с большой напряженностью, характерной вообще для творчества Шостаковича, связанной с мучительными поисками, устремленностью к светлому идеалу, делает эти прелюдии и фуги настоящими шедеврами.

Сборник прочно вошел в педагогический и концертный репертуар. Лучшие прелюдии и фуги звучат и в учебных классах, помогая будущим пианистам приблизиться к вершинам мастерства, и в концертных залах, поражая слушателей философской глубиной и значительностью музыкальных образов.

* * *

Впечатления первых послевоенных лет нашли свое воплощение и в квартетной музыке Шостаковича.

Третий квартет, написанный вскоре после окончания войны, как бы отодвигает от себя резкие контрастные противопоставления.

Несмотря на камерность, это произведение воплощает в себе масштабные образы, исполненные глубоких чувств и переживаний. Миру беспечной радости в I части и энергично-светлой II противостоят последующие три части (квартет состоит из пяти частей). Несколько необычна для камерной музыки батальная картина в III части с господством в ней жестокого агрессивного марша, которая сменяется смятенным порывом, трагедийным накалом IV части. Скорбная, полная горестного чувства мелодия занимает в ней основное место, чередуясь с другими темами-образами. Она проходит семь раз, приобретая все новые оттенки звучания. Трагичен исход этой части. Ее основной образ, несколько преломляясь в более лирическом плане, продолжает господствовать и в финале, куда неожиданно вторгается траурная музыка из предыдущей части.

Более резкий контраст между картинами мира в первых трех частях и трагедийными образами последней части заключен в Четвертом квартете, созданном в 1949 году. Светлое и радостное, хотя и несколько напряженное, звучание I части сменяется сосредоточенными раздумьями во II; картины родных бескрайних просторов как бы раскрывают смысл этих раздумий... Просто и естественно переходит эта музыка в активную и жизнеутверждающую действенность в III части. Но заключительная, IV часть своим взволнованно-драматическим строем приближает этот квартет к трагедийным образам симфоний Шостаковича.

Два последующих квартета — Пятый и Шестой — созданы в 50-е годы. Первый из них (1952 г.) содержит в себе больше антагонистических, контрастных образов. Столкновение в I же части двух контрастных начал — жестокой наступательности и нежнейшей лирики, столь характерных для Шостаковича, определяет образный строй всего квартета. И хотя нежная печаль II части отодвигает на время драматическое напряжение — оно возвращается в III части. Покой и умиротворение не наступают и в конце квартета, несмотря на тихую, замирающую звучность.

Шестой квартет отличается от предыдущего более ровным образным строем, менее резкими контрастами. Каждую часть квартета завершает одна и та же фраза, которая как бы резюмирует предыдущее развитие образов, подытоживает его. Шестой квартет менее драматичен, хотя и богат контрастными сопоставлениями различных образов. Но контраст этот менее резок, чем в других произведениях Шостаковича, и образы здесь не столько противостоят, сколько вытекают один из другого.

Радостные призывные интонации солирующего альта — в начале I части — подхватывают и другие инструменты. Светлая радость и юношеский задор, передающие напор жизненной

энергии, переплетаются с образами угловато-нежными и шаловливыми, которые перерастают в безмятежную танцевальность II части. Середина ее полна нежной мечтательности, несколько окрашенной в меланхолические тона. Печально-сосредоточенна III часть — написанная в форме вариаций, она передает состояние скорбного оцепенения. Звучащая в низком регистре — у виолончели — тема проходит семь раз. А на ее фоне остальные инструменты то выпевают каждый свою мелодию, то сливаются в едином душевном порыве. Горестно, печально заключение этой части, но начало финала рассеивает это чувство. И хотя в середине его появляются трагедийные образы из предыдущей, III части, они вызывают неприятие, гневный протест. Завершается квартет светло и мечтательно-нежно.

Так Шостакович воплощал в своих камерных произведениях тот же сложный мир человеческих чувствований и мыслей, которые определяли и содержание его симфоний.

ГЛАВА 20

Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человечества уязвлена стала.

А Радищев

...Но не долог мир и покой в душе художника. Еще величаво и спокойно звучат прекрасные песни, написанные им для кинофильмов тех лет, оратория «Песнь о лесах», глубоко-философские прелюдии и фуги... А над миром снова сгущаются тучи. И герой Шостаковича, мучительно переживающий разлад между своими чаяниями, надеждами и жестокой алогичностью действительности, теперь предстает уже иным — порой величественным и гневным, порой ироничным и скорбным. С болью и сарказмом смотрит он на мир, еще не остывший от военных пожарищ и уже готовящийся к новому уничтожению. Все эти чувства и мысли, которые не раз пришлось передумать и перечувствовать нашим современникам, отображены в Десятой симфонии Шостаковича. Созданная в 1953 году, симфония эта в полной мере отразила то тревожное время, когда мир стоял на грани новой мировой войны.

* * *

В 1949 году Шостакович, как член Советского комитета защиты мира, побывал в США на Всемирном конгрессе деятелей науки и культуры.

Многое поразило тогда его в этой стране. И не только небоскребы. Прибывающие из разных стран делегаты такого представительного форума должны были заполнять листочки-анкеты, где помимо прочих вопросов был и вопрос о расе; материальное богатство уживалось с необразованностью и духовной нищетой; бескорыстные идеалисты, беззаветно любящие свою науку или искусство,— и культ доллара, проникающий во все сферы жизни; богатые традиции в культурной жизни — и поп-искусство, растлевающее души. А газеты ругали «старого шарлатана, некоего Эйнштейна», истерично кричали о том, что «красные танки идут на Тегеран», что русские собираются захватить Персию, напасть на Турцию, Грецию, и простые американцы с тихим сожалением говорили: «Вот беда,— только отвоевали и снова придется воевать, теперь уже не с немцами, а с русскими»[1].

---

[1] И. Эренбург. Люди. Годы. Жизнь. М., «Советский писатель», 1961—1966.

Но вопреки всему этому советская делегация, в составе которой находился и Шостакович, была восторженно встречена конгрессом. Когда она появилась, переполненный зал запел Гимн Объединенных наций на мелодию «Песни о встречном» Шостаковича.

Много хороших слов было сказано на этом конгрессе — ученые, художники, артисты искренне сознавали ответственность свою за судьбы дальнейшего мира.

Закончился конгресс грандиозным митингом в Медиссон-сквере, где собралось не менее 30 тысяч американцев. Снова прозвучал Гимн Объединенных наций. И Шостакович, встреченный дружными аплодисментами, сказал небольшую речь. А потом сел за рояль и сыграл Скерцо из своей Пятой симфонии.

Успех его выступления, равно как и других советских делегатов, был очень велик. Предполагалась даже их поездка по стране. На госдепартамент это подействовало так удручающе, что он срочно, хотя и в изысканной форме, предложил всем русским покинуть страну.

Еще через год (в 1950 г.) Шостакович — делегат Второго Всемирного конгресса мира, который предполагалось тоже провести в Америке. Но теперь уже правительство Трумэна выразило свой протест, опять в «изысканной форме», отказав некоторым (лишь некоторым) делегатам конгресса в визе на въезд в страну. Перенесенный в Варшаву, конгресс все же состоялся, и его резонанс в мире был очень большой.

Были и другие конгрессы в других странах мира.

Борьба за мир принимала все более острые формы, но тем не менее послевоенные годы могли стать предвоенными. То был разгар «холодной войны», которая вот-вот могла стать «горячей».

Впрочем, война уже шла; в виде маленьких, но зловещих очагов она занималась в разных точках земного шара.

...Война повсюду — в Элладе,
В Корее, в Индокитае,
Война повсюду, где жертвы
Вздымаются в мятеже,—

писал о том времени замечательный французский поэт Поль Элюар.

Мир жил в тревоге и страхе, которые порой доходили до отчаяния[1].

---

[1] «В начале 50-х годов климат был суровый: шла корейская война, шел разговор о применении атомной бомбы, но 500 миллионов подписей под Стокгольмским воззванием остановили Трумэна»,— вспоминал Илья Эренбург в книге «Годы. Люди. Жизнь».

Под впечатлением этих событий создавал Шостакович свою новую, Десятую симфонию. Порождение тех суровых лет, симфония вобрала в себя их жестокость и мужественность. И не зря известный чешский композитор Вацлав Добиаш писал: «Мало кто из современных композиторов сумел так изобразить горести и надежды современного человека, как это сделал Шостакович в своей Десятой симфонии».

Ее музыка далека от усладительных тенденций — таковы этические требования, предъявляемые временем, эпохой художнику. «Я убаюкивать не мастер»,— мог бы сказать о себе композитор словами Достоевского.

Музыка симфонии не только предостерегает, но заставляет обжечься мыслью об опасности. Она взывает. Неужели человечество не понимает всего, что заложено в нем прекрасного?! Естественно, что эта музыка полна скорбного чувства, ужаса и негодования, достигая при этом предельной жизненной и социальной конкретности.

Отсюда такая исступленность мыслей и чувствований ее героя, который ищет и не находит себе утешения, пока мир так неустроен. Он ни на минуту не останавливается, не отказывается от все новых напряженных поисков — в этом вся его жизнь.

Внутренние — и трагичнейшие — противоречия этого героя заключены в том, что он осознает свою силу, уверен в достижимости, доступности всего лучшего. Но зло мира так многолико и вездесуще, что борьба с ним очень напряженна и мучительна.

Трагические события минувшей войны оставили неизгладимый след в сознании композитора и явились той призмой, сквозь которую он всматривался в дальнейшие события начала 50-х годов.

Опыт прошлых лет подсказывал непримиримую позицию — ведь в свое время и фашизм — величайшее зло XX века — начинался, казалось бы, почти безобидно: сборищами чернорубашечников, парадами, военными маршами. Но за снисхождение к нему человечество поплатилось десятками миллионов жизней.

И потому любовь к человеку — деятельная, активная — требует, по мысли художника, вмешательства в действительность и, освещая различные ее стороны, помогает познать и то зло, которое стало ее частью. А познавши — уничтожить.

В этом видна вечно встревоженная душа художника, которая всегда угадывается за трагическими образами его произведений.

Вот почему в Десятой симфонии воссоздана картина не цельного и гармонического мира, а внутренне противоречивого, полного контрастов. (Эта тема, вошедшая в творчество Шостаковича еще в 30-е годы, теперь как бы заново трансформируется, словно одна и та же мысль в различных ее проявлениях.)

Трудная эта задача — дисгармонию современного мира представить с помощью музыкальных образов, облечь их в художественные образы, не нарушающие, а правдиво воссоздающие внутреннюю противоречивость жизни и по-своему воплощающие старую и вечно волнующую тему — «человек и окружающий его мир».

Композитор не столько осматривает с высоты панораму современной жизни, сколько воспринимает ее изнутри, впитывает ее всем сердцем и, пропустив «сквозь жар души, сквозь хлад ума» (по выражению Блока), воплощает свои впечатления в высокохудожественные образы.

Он не только сам осмысливает происходящее, но и вовлекает слушателя в этот сложный процесс, одновременно направляя его мысль, наделяя своим острым зрением и слухом.

Эта симфония — одно из самых лиричных произведений Шостаковича. В ней — наша современность, нашедшая яркое и поэтическое воплощение в звуках — то возвышенных и скорбных, то простых и светлых.

Такой музыка этого композитора предстает благодаря ощущению внутренней взволнованности, горячей заинтересованности в судьбах мира — всего человечества и отдельного человека, что делает творчество композитора и объективным, и субъективным. Ибо в нем отразилась не только реально существующая действительность, но и субъективное отношение к ней художника-творца. Вряд ли есть другой такой художник, личностью которого были бы так пронизаны все его произведения.

В этой симфонии, как и в других лучших своих произведениях, композитор говорит о своих личных переживаниях и одновременно передает мысли и чувства миллионов своих современников, живущих с ним в одном мире — таком тревожном и напряженном.

Музыка Десятой симфонии прекрасна своей выразительностью и напевностью. Причем характер большинства мелодий — исконно русский, глубоко лиричный и проникновенный.

И не только отдельные темы определяют национальный характер этой симфонии. Вся ее музыкальная ткань пронизана интонациями русского народного склада. И даже метод их разработки приближен к народной хоровой манере исполнения. А выразительный и разнообразный ритм, своеобразие гармонического языка дополняют общее впечатление. И, возможно, потому при всем неоспоримом совершенстве предыдущих симфоний Шостаковича Десятая выделяется особым, высокопоэтичным строем основных своих образов, их теплотой и глубокой человечностью.

Отличительной чертой Десятой симфонии является ее необычное содержание, обусловленное той предгрозной эпохой, объектив-

но воспринятой и субъективно преломленной сквозь призму индивидуального сознания художника.

И хотя о ней неистово спорили ее горячие апологеты и ярые противники — это лишь подтверждало неординарность ее замысла, необычность его воплощения.

Структура симфонии необычна — скорбные размышления, смутные тревожные поиски I части постепенно переходят к изображению действительности, вызвавшей их, вскрывают сложность взаимосвязей, глубину противоречий.

Проявилось это довольно разносторонне: здесь и новый способ особого, полифонического развития тем-образов (что проистекает из связей Шостаковича с гениальной музыкой Баха), их необычные ритмические сопоставления — небывалое ранее разнообразие и выразительность оркестровых средств и, главное, содержания.

Большая правда жизни, высвеченная талантом и заключенная им в высокохудожественные образы, предстала в этой симфонии во всей своей суровой и неотразимой силе.

Ошеломленный страшными картинами человеческого горя, страданий, композитор отныне безраздельно отдает свое искусство протесту против чудовищной жестокости войны, против насилия, зверств. И этот протест составляет содержание многих его сочинений, созданных в послевоенные годы.

Антивоенная тема постоянно возникает в его последующем творчестве — так велико было потрясение войны. Причем раскрывает он эту тему со свойственной ему психологической глубиной, через восприятие ее своим героем.

I часть симфонии классична в своей структуре: две контрастные образные сферы противостоят одна другой. Но наполненность их иная. Ибо главное в симфонии — ее содержание. Она порождена новой эпохой, и пульс этой эпохи, ее грандиозные сдвиги порождают и особую наполненность образов. I часть заключает в себе глубокие образы-символы, которые постепенно раскрываются в дальнейшем развитии. Медленный темп, преобладание сумрачного колорита, звучание в низком оркестровом регистре, использование определенных тембров инструментов — все служит раскрытию угнетенного, подавленного состояния.

Тихо и сдержанно-сурово начало I части: три основные темы мало контрастируют друг с другом.

Первая, вступительная, тема звучит как мучительный вопрос — скорбно и напряженно. Низкий регистр струнных инструментов виолончелей и контрабасов передает затаенную тревогу и глубокую печаль. На смену ей приходит светлая элегическая — главная тема. Она имеет русский национальный колорит и, посте-

пенно развиваясь, приобретает характер широкой, раздольной песни.

Этот образ пронизывает собой всю I часть, появляясь то в драматически напряженные моменты, то в спокойном и умиротворенном затухании движения.

Обе первые темы этой части — вступительная и главная, — несмотря на различие их характеров, сдержанны и сосредоточенны.

Контрастирует им побочная тема — ее скованное, несколько механическое движение и нервное, прерывистое сопровождение сухих, отрывистых аккордов создают впечатление неудовлетворенности и беспокойного порыва.

Все три темы вновь появляются в среднем разделе части — в разработке, — где они, преобразуясь, подчас до неузнаваемости, олицетворяют собой какие-то новые начала.

Так, тема вступления становится более решительной и гневной, словно требуя ответа на те вопросы, которые прозвучали в начале симфонии. Настойчиво и упорно повторяется побочная тема, дополняемая короткими возгласами, в которые превратилась главная партия. Здесь нет картинности, зримости образов, как в Седьмой симфонии, — здесь напряженная жизнь духа, и потому некоторые из предыдущих тем проносятся мельком, иные же звучат неотвязно, настойчиво, словно мысль о смертельной опасности, преследующей мир.

Музыка рисует мучительное душевное напряжение, которое, все более сгущаясь, становится страстным порывом, исступлением. Но не отчаянием. Сильнейший драматизм этого раздела передает гнев и решимость упорной борьбы.

Напряжение растет, достигает все большего подъема и на самом высоком своем гребне словно выплескивает главную тему, которая звучит у струнных на фоне всего оркестра.

Это — самая яркая кульминация разработки: ею же и начинается реприза, в которой основные темы первого раздела — экспозиции — проходят снова. Особенно изменена здесь побочная партия, приобретшая облик поэтической мечты, — светло и умиротворенно выпевает ее дуэт кларнетов.

Так исчерпывается напряженный драматизм предыдущих разделов.

Но не до конца — из тревожного гула литавр, полная тихой грусти и горечи, выплывает тема вступления. А в верхнем регистре к ней присоединяется главная партия — ее выпевают скрипки — нежно и трепетно.

Холодное, несколько отрешенное звучание флейты-пикколо завершает эту часть спокойно и умиротворенно.

II часть симфонии — Скерцо — контрастирует умиротворению, утвердившемуся в конце I части.

Если там господствовали образы, исполненные внутренней сосредоточенности, раздумья, то здесь — иное: картина борьбы, где в смертельной схватке смешались образы-антиподы, обе борющиеся стороны. Но это не объективная панорама битвы, а скорее ее восприятие, впечатление от нее одного из участников, что тоже придает музыке особый оттенок психологизма.

Большую роль здесь играет новая тема, близкая по духу к народным русским песням. На протяжении Скерцо она не раз меняет свой первоначальный облик, являясь то в виде сурового древнерусского напева, то приобретая характер решительный и наступательный.

В III части, несмотря на ее подвижность, возвращается состояние внутренней сосредоточенности. Безрадостна первая тема, напоминающая по характеру вступительную тему из I части — та же нерешительность, смятенность, что подчеркивается паузами, прерывающими движение мелодии.

Почти в самом начале части появляется эпизод, построенный на музыкальной монограмме композитора[1]. Эта мелодия проходит через две последующие части симфонии, играя в них заметную роль.

Другим важным элементом музыки этой части является тема пасторального характера. Словно могучий, притягательный зов природы она многократно повторяется на протяжении этой части, прослаивая собой образы сосредоточенного раздумья.

И, наконец, финал — итог всего предыдущего развития, в котором композитор как бы суммирует свои мысли и впечатления.

Начинается эта часть медленным вступлением, своим драматизмом приближенным к I и III частям.

Обе основные темы финала — главная и побочная — рисуют яркие, беззаботные картины. Но постепенно напряжение, драматизм усиливаются, и в разработке грозно и неумолимо звучат отдельные темы из II и III частей. Особенно обращает на себя внимание кульминация — на фоне громогласья всего оркестра патетически и скорбно звучит тема-монограмма. Но победа светлого поэтического начала, хотя и не приносящая полного умиротворения, делает завершение симфонии философским и оптимистичным.

[1] Инициалы композитора — Д. Д. Ш.— в латинской транскрипции — d-d-s-c-h совпадают с латинскими же обозначениями нот — ре-ре-ми-бемоль-до-си. Мелодия из этих звуков и является музыкальной монограммой Шостаковича. Такие музыкальные монограммы использовали в своих произведениях композиторы еще XVIII века (в частности, И.-С. Бах — в-а-с-h) (си-бемоль-ля-до-си).

Ни одно из прежних произведений Шостаковича не вызвало таких противоречивых мнений и оценок, как Десятая симфония, благодаря своему необычному содержанию и большой сложности музыкального языка. Много незаслуженных упреков было сделано ее автору. И все же наиболее дальновидные и проницательные критики поняли замысел композитора, всю его сложность, глубину. А потому и напряженная усложненность музыкального языка не казалась им чрезмерной, излишней, а, наоборот — художественно оправданной и естественной для изображения такого сложного и противоречивого времени, как наше.

Наиболее верно понял и определил замысел этой симфонии композитор Д. Кабалевский. «Я глубоко убежден,— писал он,— что показанный в ней конфликт порожден той напряженностью, которой живет сейчас весь мир».

Десятая симфония явилась новой вершиной в творчестве Шостаковича. И даже то, что почти одновременно с ней в начале 50-х годов родились такие произведения, как Двадцать седьмая симфония Мясковского и Седьмая Прокофьева — вершинные произведения в творчестве этих замечательных художников, — не помешало стать Десятой симфонии одним из значительнейших произведений советской музыки.

Начиная с Десятой симфонии в творчестве Шостаковича все большее место занимают лирические образы, которые органично сочетаются с большой глубиной философской мысли. Все более искренним и душевно открытым становится музыкальный язык его произведений. Сдержанный и лаконичный, он вместе с тем экспрессивен и динамичен, что порождено интенсивностью мысли, выражаемых чувств, многообразием духовных исканий, внутренней сосредоточенностью. Все это порождает образы драматически-напряженные, а подчас и трагедийные — как и действительность, породившая их.

Но если в «военных симфониях» Шостакович беспощадно обнажал непримиримость конфликтов между образами добра и зла, света и мрака, то в Десятой такой резкой антитезы уже нет. По своему характеру и содержанию она более углубленна и лирична.

Это одно из совершеннейших произведений композитора. В ней ярче и последовательнее выявлена идея ценности, неповторимости человеческой личности, ее гражданской ответственности за мир, в котором она живет.

* * *

Параллельно с такими глубокими произведениями, как Десятая симфония, Сборник прелюдий и фуг, Шостакович создает и

более простые, безыскусные произведения, рассчитанные на исполнение юными музыкантами.

Подрастали дети композитора — для дочери Гали он пишет сборник фортепианных пьес «Танцы кукол», в котором использовал музыку из своих балетов («Золотой век», «Болт», «Светлый ручей»).

Для сына же, обучающегося в музыкальной школе, сочиняется Концертино для двух фортепиано, которое и было исполнено вскоре[1]. Это произведение отличается большой непосредственностью чувств, сочетанием юношеского порыва, динамики — и легкой грации, изящества; серьезностью тона, сдержанностью — и наивностью, простодушием. Все это создает особое впечатление юношеской непосредственности и плепительной искренности тона.

Несложное для исполнения, рассчитанное для начинающих свой артистический путь музыкантов, Концертино вместе с тем не лишено блестящей виртуозности, эффектности.

Оно одночастно. Медленное вступление, исполненное несколько наивной важности, контрастирует последующему движению, господствующему на протяжении всей I части — подвижному, порой стремительному. Две основные темы — широко напевная, близкая к русским народным песням, и маршевая, напоминающая задорные пионерские песни,— составляют первый раздел Концертино.

В своем активном и динамичном развитии, сочетаясь и сопоставляясь, эти темы занимают собой весь средний раздел — разработку. В самом конце ее, на кульминации, вновь величаво и медленно звучит вступительная тема — контрастируя всему предыдущему, она вносит некоторое напряжение, драматизм.

Реприза — повторение 1-го раздела — восстанавливает первоначальный характер обеих основных тем. И хотя на новой волне динамического подъема опять появляется вступительная тема — она не производит прежнего впечатления — настроение солнечной радости, энергичной кипучести завершает все Концертино.

---

[1] Концертино было исполнено в 1953 году М. Шостаковичем и его соученицей А. Малолетковой.

ГЛАВА 21

> ...Я видел истину, я видел и знаю, что люди могут быть прекрасными и счастливыми, не потеряв способности жить на земле. Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей.
>
> *Достоевский*

В 50-е годы усиливается общественная деятельность Шостаковича. Уже не только творчеством своим, как раньше, протестует композитор против зла и насилия, но и всей своей жизнью он теперь включился в борьбу против всего, что мешает миру и счастью людей, против угрозы новой войны.

Депутат Верховного Совета СССР нескольких созывов, член Советского комитета защиты мира, почетный член многих академий мира, почетный доктор различных зарубежных университетов, кавалер многих почетных орденов, Дмитрий Дмитриевич часто выезжает за границу, где выступает с трибун съездов, конгрессов, достойно представляя наш народ.

В 1954 году Всемирный Совет Мира награждает Дмитрия Дмитриевича Шостаковича Ленинской премией «За укрепление дружбы между народами». И это так естественно, ибо Шостакович не просто композитор, создатель замечательных творений, но и крупный деятель мировой культуры, а «подлинная культура — по его мысли — всегда служит миру, следовательно, и знакомство с культурой любого народа, познание ее уменьшает опасность войны, повышает шансы мира... И чем больше книг, созданных в разных странах, прочтет человек, чем больше симфоний прослушает, чем больше картин и фильмов увидит, тем яснее ему станет великая ценность нашей культуры, тем большим преступлением покажется ему покушение и на культуру и на жизнь ближнего и дальнего, на жизнь любого человека».

Шостакович из тех людей, для которых политика есть дело их совести, они не могут пребывать в благодушном неведении, равнодушии к тому, что происходит в мире. А если правы поэты прошлого, утверждая, что поэзия есть «отрицание несправедливости», то это в большой мере относится к музыке Шостаковича.

Начиная с 1953 года творчество Шостаковича становится все более интенсивным. Он много сочиняет, причем произведения — как и в начале своего творческого пути — самых различных жанров.

Кроме того, он передает для первого исполнения некоторые еще не обнародованные сочинения. Среди них — вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии», Скрипичный концерт, несколько

позже и Четвертая симфония, которая впервые была исполнена в 1961 году. Тогда же состоялась и премьера заново отредактированной оперы «Катерина Измайлова». Успех всех этих произведений был огромен — после их исполнения в Москве и Ленинграде они прозвучали в других городах нашей страны и во многих столицах мира, где их ожидал восторженный прием.

Первое из этих произведений — Скрипичный концерт. Четыре части его напоминают структуру симфонии, что дало повод критикам назвать его «концертом-симфонией».

И действительно, каждая часть, как это обычно бывает в симфониях,— целый мир образов, настроений, среди которых выделяется какое-то одно, наиболее значительное.

Мрачные и зловещие образы имеют место и здесь, но они сосредоточены в одном лишь Скерцо. А остальные части Концерта — глубокие, исполненные значения картины человеческой жизни, мирные состояния человеческой души, творческой личности, которая утверждает себя не в напряженной борьбе, а в сосредоточенном раздумье, осмысленном восприятии происходящих вокруг событий.

Здесь и образы поэтически возвышенной лирики, полной умиротворения, созерцания, и сдержанные размышления человека, познавшего страдания и преодоление их, и стремительная, очистительная буря, завершающая все произведение. Каждая часть имеет определенное название — Ноктюрн, Скерцо, Пассакалия, Бурлеска. Это в большой мере помогает понять значение и содержание каждой части и всего Концерта в целом.

«Первый скрипичный концерт Шостаковича в моем репертуаре — это главная роль в шекспировском спектакле для драматического актера: так необъятна здесь амплитуда переживаний, так многогранно представлены возможности раскрытия творческой индивидуальности артиста». Так написал через несколько лет первый исполнитель Концерта, выдающийся скрипач нашего времени Давид Ойстрах, которому посвящен Концерт.

Нелегко ему было поначалу привыкать к новому и необычному музыкальному языку, вживаться в сложный и глубокий мир образов.

«Привыкнув к развернутым первым частям скрипичных концертов,— рассказывал он позднее,— мне надо было перестроить все свое сознание, чтобы понять первую часть Концерта Шостаковича — всю необыкновенно трогательную и чистую атмосферу этого пролога. Учил я Концерт долго и думаю, что так его и надо учить, впитывая глубокий психологизм образов, осваивая их полифоничность. Надо время, чтобы такая музыка стала своей — и уже навсегда».

Этот замечательный артист — один из самых блистательных скрипачей XX века — всегда восхищался глубиной и значительностью музыки прославленного композитора.

«С молодых лет я поклонник творчества Шостаковича, неизменно слежу за развитием его гения, — писал Давид Ойстрах. — С того времени, как в молодости я услышал «Катерину Измайлову», а позднее Фортепианный квинтет и Трио, я понял, как дорога мне эта музыка, как бесконечно много дает мне общение с ней... Когда я впервые услышал Трио... оно меня буквально потрясло; вскоре мы его играли в составе нашего ансамбля с Л. Обориным и С. Кнушевицким».

В 50-е годы Д. Ойстрах становится горячим пропагандистом музыки Шостаковича, часто выступая с его Концертом перед советской и зарубежной публикой и вызывая всегда ее единодушный восторг, — о чем говорят многочисленные отклики нашей и зарубежной прессы. Д. Ойстраху же посвящен и Второй скрипичный концерт, созданный в середине 60-х годов. «Я не расстаюсь вообще с музыкой Шостаковича, — писал он. — В поездках со мной всегда запись Десятой симфонии, Второго концерта, блоковского цикла. Я слушаю эту музыку, когда возникает потребность остаться наедине с самим собой».

Тогда же, в 50-е годы, прозвучали еще два инструментальных концерта с оркестром Шостаковича — Фортепианный и Виолончельный. Второй концерт для фортепиано был окончен в 1956 году, и по своему языку, художественным особенностям приближается к Концертино для 2 фортепиано, что обусловлено сходством воплощенной темы — темы юности и всего светлого, радостного, что сопутствует ей. Много общего в этих произведениях — доступность, мелодичность музыкального языка, упругая волевая ритмика, четкая определенность всех частей формы. Но образный строй Концерта шире, многозначнее и вмещает в себя чувства и мысли более глубокие, значительные.

Форма Второго фортепианного концерта — традиционна: три части в определенной последовательности следуют одна за другой. Первая часть предваряется небольшим вступлением, вслед за которым появляется главная партия в исполнении солирующего фортепиано — четкое, маршеобразное движение сразу же создает настроение радостного подъема, активного жизнеутверждения, что остается господствующим на протяжении всей части.

Лирическая, несколько меланхоличная побочная тема хотя и контрастирует главной партии, но вместе с тем и дополняет мир юношеских чувств, делает его шире, многообразнее.

Динамичная разработка обеих тем усиливает их драматическое звучание — напряженное нарастание приводит к кульминации,

на вершине которой весь оркестр мощно утверждает несколько измененную вторую тему. От ее лирической напевности не осталось и следа — на фоне виртуозных пассажей фортепиано ее поет весь оркестр, словно громкую победную песню.

После небольшой каденции солирующего фортепиано появляется реприза — повторение основного музыкального материала I части, темы которой звучат здесь более радостно и светло.

Высокой поэзии и теплой задушевности полна музыка II части — она представляет собой ряд вариаций на две разнохарактерные темы. По-русски пленительна и напевна первая тема — ее суровый, сдержанный характер, аккордовый склад напоминает хоровое песнопение.

Так же спокойна и задумчиво светла вторая тема, хотя фактура, тип ее изложения совершенно иной: на фоне разложенных аккордов она звучит у фортепиано. В своем развитии обе эти темы изменяются, варьируются и постепенно теряют свои очертания, истаивая в замедленной и затухающей звучности всего оркестра и фортепиано.

Стремительное, вихревое движение финала словно взрывает покой, воцарившийся в конце II части. Обе основные темы его — ярко танцевальны. В характере озорного галопа проносится главная тема, которую сменяет вторая — лирическая тема. Словно притоптывающий ритм и свистящий тембр флейты-пикколо, угловатая мелодия, близкая к русским плясовым, придают ей особый характер добродушного народного юмора. После небольшой разработки начинается реприза, в которой сглаживаются контрасты основных тем, и ослепительно солнечное звучание фортепиано и оркестра создает настроение праздничного ликования.

* * *

После создания в 1932 году Виолончельной сонаты композитор больше не обращался к этому инструменту вплоть до 1959 года. Стимулом для написания Виолончельного концерта послужила Симфония-концерт для виолончели с оркестром С. Прокофьева. Первый виолончельный концерт явился выдающимся вкладом композитора в виолончельную музыкальную литературу.

Первому концерту для виолончели Шостаковича присуще яркое многообразие тем, значительность и глубина образов, исключительное их воплощение, совершенство форм.

Концерт воспринят был как глубокая жизненная драма, в которой запечатлены определенные и вместе с тем многозначные образы, сложные переживания нашего современника.

Единству всего цикла способствует наличие определенных тем-образов, проходящих через отдельные его части. Так, например, взволнованно-беспокойная главная партия I части является как бы главным действующим лицом Концерта: проходя неоднократно через всю I часть, она и в финале играет значительную роль.

Интонация вопроса, неудовлетворенного порыва придает ей сходство с другими темами из произведений этого композитора (в частности, с побочной партией Скрипичного концерта).

Развиваясь и драматизируясь, эта тема приводит к появлению побочной партии — сдержанно-сосредоточенный характер дополняет ее интонационную близость к русским народным песням, трепетно-пульсирующее сопровождение придает ей оттенок затаенной страсти.

Обе эти темы, видоизменяясь в среднем разделе — разработке, предстают подчас в новом освещении. Эта же драматизация, нагнетание напряжения продолжается и в репризе, где побочная партия звучит еще более страстно, почти экстатично.

И хотя в самом конце I части, в коде, спять появляется главная тема, звучащая тихо и проникновенно, состояние неудовлетворенного порыва остается.

Безмятежный покой и лирическая теплота утверждают себя в музыке II части. После небольшого сдержанного вступления появляется лирически задумчивая мелодия в духе русских протяжных песен, на смену которой приходит вторая тема,— своими широкими мелодическими ходами, эмоциональной открытостью она напоминает выразительную человеческую речь. В разработке эта тема, как и вся музыкальная ткань, постепенно темнеет и драматизируется. Но в репризе сумрачное настроение рассеивается — в своем новом облике появляется первая песенная тема — ее словно в диалоге поочередно выпевают то виолончель, то челеста[1], а мелодические подголоски, свойственные русскому народнопесенному стилю, звучат у скрипки-соло.

III часть являет собой выразительный развернутый монолог, который ведет своим мягким задушевным голосом солирующая виолончель. Глубокого раздумья полна эта речь, и отголоски прозвучавших мелодий из предыдущих частей как бы приоткрывают смысл размышлений или воспоминаний о прошлом. Лишь в самом конце каденции вступает оркестр, который непосредственно вводит в музыку IV части, финала.

---

[1] Челеста — клавишный инструмент с тихим звенящим звуком, используемый композитором для характеристики сказочно-фантастических образов.

Три основные темы этой заключительной части — энергичны и полны динамики. Вторая и третья темы носят к тому же танцевальный характер, хотя окрашены они в различные тона. Все больше динамизируясь, стремительный звуковой поток выносит на поверхность главную партию I части. Но интонации вопроса и смятения звучат теперь непреклонно и решительно.

Так могучим и мужественным звучанием всего оркестра и завершается этот Концерт, утверждая победу высокой человечности и добра.

ГЛАВА 22

Прошлое — в настоящем.
Мусоргский

Как в прошедшем грядущее зреет,
Так в грядущем прошлое тлеет.
А. Ахматова

Благодаря усилиям Советского правительства, всего прогрессивного человечества тучи над миром постепенно рассеивались. Призрак военной катастрофы отодвигался, и мир на земле казался прочнее. И снова мысли наших художников могли обратиться к прошлому — славному прошлому нашего народа. В 1955 году наш народ торжественно отмечал 50-летний юбилей первой русской революции 1905 года. Это вдохновило Шостаковича на создание новой, Одиннадцатой симфонии, которая прозвучала впервые в 1957 году, когда в стране торжественно отмечалось 40-летие Советского государства.

Но обращение к этой теме продиктовано не столько самими юбилеями, сколько потребностью художника высказаться именно в таком плане, отобразить в музыке высокопоэтичный мир русской революционной песенности. Образы Великой Октябрьской революции, ее великого вождя Ленина и раньше находили свое отражение в творчестве Шостаковича — Вторая симфония «Посвящение Октябрю» и неосуществленные замыслы других симфоний — яркое тому свидетельство. Теперь эти образы нашли убедительное и высокохудожественное воплощение в творчестве зрелого мастера — откристаллизовавшись в его сознании, они предстали в новом, более совершенном качестве.

Таким образом, композитор не столько движется по восходящей, сколько по спирали, углубляясь в одни и те же проблемы, которые волнуют его на протяжении всей жизни, — как не переставали они волновать лучшие умы на протяжении всей истории человеческой культуры.

Когда-то, за тридцать лет до этого, к десятилетнему юбилею Советского государства композитор сочинил Вторую симфонию. Это была его первая попытка отразить идею революции в симфонической музыке. Фактически задача осталась тогда неосуществленной.

Теперь же композитор вновь вернулся к этой теме, став зрелым мастером, прославленным автором десяти симфоний, многие из которых уже были известны за пределами нашей страны. Как уже говорилось, все эти симфонии очень разнятся одна от другой. Почти каждая из них, несмотря на органические связи с пре-

дыдущими, — новое слово Шостаковича в развитии симфонического жанра. И потому каждая из них воспринимается как значительное явление, как новый этап в развитии советского симфонизма.

Но ни одна из них не отличалась так от предыдущих, как эта, Одиннадцатая.

Несмотря на то что ее появление подготовлено другими произведениями композитора, такими, как его «10 хоровых поэм на слова революционных поэтов», музыка к многочисленным кинофильмам (к этому времени их было больше тридцати), Одиннадцатая симфония открывает совершенно иной мир музыкальных образов и начинает собой развитие иного типа симфонизма в творчестве Шостаковича — программного.

Правда, черты программности встречались и ранее — I часть Седьмой симфонии яркий тому пример. Но в этой, Одиннадцатой, программность носит иной характер.

Основной особенностью симфонии является то, что ее музыкальная ткань пронизана мелодиями старых революционных песен. И хотя эти мелодии «поют» здесь только инструменты оркестра, но благодаря широкой известности они входят в сознание слушателей как песни со словами. И тогда «звуки становятся голосами, оркестровые тембры получают живую видимость»,— как писала Мариэтта Шагинян. Причем композитор не просто вводит их в симфонию как цитаты (что встречалось ранее — и у него самого в вокально-симфонической «Поэме о Родине», и у других композиторов), но насыщает интонациями этих прекрасных песен всю музыкальную ткань симфонии. И она становится как бы родной стихией для целостных проведений этих мелодий, порой довольно развернутых и протяженных, которые органично сливаются с окружающей их музыкальной средой.

Все это создает удивительное впечатление цельности музыкального языка всей симфонии, который выражает чувства огромных человеческих масс, охваченных единым порывом, пафосом революционной борьбы. И вместе с тем музыка очень ярко, почти наглядно воссоздает и внешнюю сторону тех далеких событий, их обстановку и даже их последовательность.

В Одиннадцатой симфонии — как и в других сочинениях Шостаковича — господствует напряженное развитие мысли, но притом существует и сюжет. Композиция целого, сочетание и последовательность эпизодов подчинены строгой логике, порядок их строго продуман. Это своего рода роман, но герой его уже не один человек, а целый народ. Ибо здесь нашли свое выражение судьбы, мысли многих людей в их конкретном социальном значении, составив единое и многоплановое драматургическое целое.

В стремительном, захватывающем темпе сменяются сцены

и образы — динамичные и медлительные, трагедийные и радостно торжествующие, рождая ощущение подлинности всего происходящего, подлинной жизни.

Таким образом, в этой симфонии произошло то поразительное слияние изобразительного и повествовательного начал, которое проявилось уже в Седьмой симфонии и нашло свое дальнейшее развитие в Одиннадцатой. Эта симфония имеет определенную программу и конкретное название, которые помогают понять замысел композитора.

Называется симфония «1905 год» и состоит из четырех частей, каждая из которых имеет подзаголовок. Одно из основных достоинств этой симфонии заключено в удивительно естественном сочетании внешней картинности, зримости образов с психологической глубиной, внутренней динамикой их развития.

Великие и грозные события начала XX века, обстановка, в которой они происходят,— то мрачная и тревожная, то светлая, словно озаренная отблеском пламени революции... Все становится ярким, как бы осязаемым благодаря тому, что творческая мысль композитора не только освещает эти события внешне, изображает их, делает наглядными, конкретными, но и вскрывает внутреннюю суть их, показывает всю глубину их и значительность.

Четыре части этой симфонии — четыре самостоятельные и вместе с тем взаимосвязанные картины, рисующие различные этапы в развитии первой русской революции, которую В. И. Ленин назвал «генеральной репетицией» Великой Октябрьской революции. Все четыре части, несмотря на свою продолжительность, исполняются без перерыва. Но музыка так захватывает своей мощью, динамикой, своим разнообразием и искренностью, что почти 60 минут, в течение которых звучит симфония, воспринимаются как единый порыв высокого вдохновения.

Первая часть — «Дворцовая площадь» — величественна и статична, подавляющая своей безжизненностью и холодностью. Это место, где должны совершаться те знаменательные события, о которых повествует симфония. И в то же время это — неизменный фон, на котором развертываются различные по своему содержанию картины. Образ Дворцовой площади неоднократно встречается на протяжении всей симфонии как символ то царского самодержавия, то угнетенной, подавленной России. И поэтому то, что скоро свершится на этой площади, воспринимается как нечто, происходящее на огромных просторах всей страны.

Эта часть является как бы вступлением ко всей симфонии. Застывшими, словно оцепеневшими аккордами композитор необычайно тонко передает ту «звучащую тишину», которая объемлет и безмолвные громады мрачного Зимнего дворца, и огромное

пустое пространство вокруг него. И вдруг в этой мертвенной тишине, на зыбком, неопределенном фоне, откуда-то издалека начинает звучать то церковное песнопение — суровое и отрешенное, то глухие удары далекого колокола. Это символ духовного рабства, в котором пребывала Россия многие века.

И тут же мерная дробь барабана и наступательные сигналы далеких труб — олицетворение еще одного столпа царского самодержавия — военщины.

Но вот эту мертвящую, зловещую музыку пока еще слабо, но решительно, словно первый луч утреннего солнца, пробивает тихая и одинокая мелодия.

То старая революционная песня — «Слушай!».

Как дело измены, как совесть тирана
Осенняя ночка темна.
Темнее той ночки встает из тумана
Видением мрачным тюрьма.

Дворцовая площадь, олицетворяющая собой царское самодержавие, есть еще и символ царской неволи, насилия.

Так обозначается грядущая борьба. Мелодия революционной тюремной песни дробится и появляется лишь в виде отдельных интонаций. Но они, несмотря на свою разрозненность, разобщенность, уже вполне определились своим гневным, протестующим характером. Утвердительно и неотразимо звучат они, пронизывая собой, как всполохи молний, всю музыкальную ткань этой части.

И пусть этой прекрасной теме не дают прозвучать в полную меру молитвенные песнопения, все более угрожающие звуки военных сигналов и дробь барабанов — все равно эта песня ширится и крепнет. Светлая и мужественная, она всем своим характером противостоит окружающей ее зловещей мертвенности и унынию.

Но слишком неравны еще силы. И под решительным напором трубных сигналов и ударов литавр эта мелодия, не теряя своего активного, протестующего характера, временно исчезает, умолкает.

На смену ей в глухих басах подспудно зреет новая тема, мелодия другой, тоже революционной песни — «Арестант» («Ночь темна, лови минуты»). Словно перекличка часовых, неотступно преследует эту песню возглас из предыдущей песни — «Слуша-ай!».

И вдруг, объединившись, обе эти мелодии звучат гневно и протестующе. Но недолго. Их подавляют, заставляют исчезнуть грозные удары литавр и устрашающие звуки медных духовых инструментов.

Таковы основные образы этой части. Затем они проходят еще раз, но в обратном порядке — сначала мелодия песни «Арестант», а затем — «Слушай!».

Но если вначале, при первом своем проведении эти темы зву-

чат негодующе и непокорно, то, повторяясь, они как бы подчиняются жестокой необходимости и проникаются состоянием общей подавленности и уныния.

И завершается все отрешенным молитвенным песнопением, прерываемым военными сигналами труб и дробью барабанов. Как мрачное отпевание звучат далекие удары одинокого погребального колокола.

Удивительно ярко и впечатляюще нарисована эта картина — величественная и леденящая. Не только песенные темы рисуют конкретные образы, но и их отдельные отрывки, даже возгласы способствуют созданию определенных зрительных ассоциаций.

Таким образом, вся I часть симфонии — «Дворцовая площадь» — символ царской власти, насилия, это страшная, подавляющая все живое тюрьма. И то, что в центре этой картины — две единственно живые, действенные темы, бессильно бьющиеся в мрачном мертвенном окружении церковного пения и барабанной дроби, подчеркивает эту мысль. И уже не только Дворцовая площадь видится мысленному взору слушателя, а вся царская Россия, подобная одной огромной тюрьме, где задыхается, гибнет все лучшее, человечное.

Гнетущая тишина, которой завершается эта часть, нарушается отдаленным движением, приближением какого-то шествия.

Это начало II части симфонии — «9-е января». Она является главным, центральным эпизодом всей симфонии.

Музыка этой части носит яркий, конкретный характер. Почти зримыми становятся огромные многотысячные толпы людей и их отдельные группы. И тогда отчетливо слышны то молящие, стонущие интонации, то гневно протестующие, решительные возгласы. Величественная и скорбная общая картина сменяется отдельно и выпукло звучащими мелодиями-образами, которые словно крупным планом показывают отдельных героев. Словно выхватывают из толпы отдельные лица — такие разные и вместе с тем объединенные общим настроением.

Основное место в этой части занимают две мелодии из ранее написанного хора Шостаковича, «9-е января». (В цикле «Десять хоровых поэм на слова революционных поэтов».)

Первая тема — полное надежды обращение народа к царю:

Гой, ты, царь, наш батюшка!
Оглянись вокруг.
Нет житья, нет моченьки
Нам от царских слуг.

Все ширится, растет эта песня. И отдельные интонации, отчленяясь от нее и варьируясь, возвращаются вновь к основному руслу этой мелодии, обогащая и углубляя ее смысл.

Создается зрительно конкретная картина могучего шествия огромной толпы, к которой присоединяются все новые и новые группы людей. А тема-мольба звучит все более страстно и порывисто. Динамика ее все более и более нарастает, и вдруг перед самой кульминацией появляются злобные и устрашающие трубные возгласы военных сигналов. Достигнув кульминации, песня-мольба как-то никнет, словно понимая тщетность своих порывов.

И тогда, как предсказатель грядущих жертв, страшного кровопролития, у медных духовых в низком регистре звучит суровый хорал: «Обнажите головы!» Это — вторая тема части. Постепенно движение все более угасает, и лишь отдельные интонации этой песенной темы звучат тихо и печально, подобно утомленным вздохам.

Неторопливо, тяжело, словно понимая свое бессилие, поднимается вторая волна нарастания — из причитаний и жалоб появляется все то же обращение к царю: «Гой, ты, царь, наш батюшка!». И все так же мужественно и сдержанно звучит «хоровое пение» — «Обнажите головы!».

И вот уже стихли мольбы и осталась лишь холодная пустота Дворцовой площади. Все более зловещей становится «звучащая тишина» морозного январского утра, исполненная томительного ожидания, — суровое церковное пение звучит подчеркнуто отрешенно у деревянных духовых. К нему присоединяются тревожное тремоло литавр и приглушенные далью трубные сигналы...

И вдруг словно огненный смерч взвился над застывшей толпой. Жуткая до неправдоподобия и конкретная в своей реальности картина возникает в воображении слушателя. Не литавры и барабаны, а, кажется, ружейные залпы раздирают зловещую тишину. И не виолончели с контрабасами начинают полифонический эпизод этой части, а какие-то неведомые и мрачные силы уничтожения вступили в действие. В их страшном, безудержном разгуле столько механичности и мертвенности, что невольно приходит на память эпизод «нашествия» из Седьмой симфонии.

Ужас и отчаяние, смешанные с растерянностью и недоумением, движут огромной толпой. И в этом хаосе воплей и стонов вдруг яростно и неотвратимо звучат тромбоны.

Стремительной, всесокрушающей лавиной несется этот звуковой поток. И вдруг свежим ветром врывается обрывок революционной песни. Но страшный хаос тут же подавляет его. Высшая точка этого огромного динамического напряжения превращается в необычайно драматическую кульминацию. И даже когда обессиленная страшным напряжением сил эта стихия на какие-то краткие мгновения стихает — и тогда не прекращаются громовые ружейные залпы.

Кульминация достигает огромной силы, когда из этого невообразимого хаоса величественно и торжественно возникает тема песни «Обнажите головы!»:

Обнажите головы, обнажите головы!
В этот скорбный день
Над землею дрогнула
Долгой ночи тень.
Пала вера рабская
В батюшку-царя...[1]

Этот мощный звуковой поток внезапно обрывается — его сменяет тихое погребальное пение.

А где-то вдалеке слышна уже знакомая интонация песни «Слушай!». И вся площадь, страшное место недавней кровавой бойни, словно окутывается вечерними сумерками и цепенеет в леденящем безмолвии...

Но жизнь не прекращается, и как продолжение всего предыдущего, как ответ на вызов самодержавия звучит революционная песня — реквием «Вы жертвою пали». Она начинает собой III часть симфонии — «Вечная память».

Сурова и торжественна мелодия этой песни при первом своем проведении, и неторопливый, размеренный ритм, словно тяжелая поступь многотысячной толпы, придает ей характер траурного шествия.

Затем интонация ее начинает видоизменяться, развиваться, приобретая различные оттенки — то гневно-взволнованные и патетические, то величаво-скорбные. Эта тема, обогащаясь новыми вариантами своего же напева, звучит все более утверждающе и властно — словно одна и та же мысль, проникая в сознание различных людей, становится объединяющей идеей.

Развитию этой песни посвящен весь первый раздел III части. На фоне ритмического рисунка, перешедшего из первого раздела, звучат более напевные и широкие мелодии революционных песен — «Славное море, священный Байкал» и «Смело, товарищи, в ногу», которые связаны между собой интонационно. Эти вольнолюбивые песни, прославляющие свободу и борьбу за нее, как бы предсказывают дальнейшее и в то же время помогают преодолеть скорбное, подавленное состояние, навеянное образом песни «Вы жертвою пали».

Энергичные ритмы пронизывают и средний раздел этой части — светлое трио, в котором получают развитие интонации еще

---

[1] Мелодия этой песни заимствована композитором из хоровой поэмы «9-е января» в цикле «Десять хоровых поэм...».

одной революционной песни: «Здравствуй, свободы вольное слово!» Движение ширится и растет, динамика становится все более напряженной, и на кульминации, как торжественная и величественная клятва, звучит призыв «Обнажите головы!». Это — наиболее значительный момент в общем развитии всего повествования. Он знаменует собой решительный перелом в сознании масс и в общем ходе дальнейших событий. Не скорбь и боль отныне движут людьми, а мужественный протест, гнев и возмущение.

И стремительным ураганом, очистительной бурей врывается финал симфонии. «Набат» — название его.

Гневно и решительно звучит начальная фраза революционной песни «Беснуйтесь, тираны!». Невнятный рокот басов, словно гул толпы, доносится откуда-то издалека в наступившей тишине. После повторного проведения той же короткой фразы «Беснуйтесь, тираны!» начинается картина народного восстания.

Стремительно взволнованное движение струнных и деревянных духовых, резкие удары барабана... А над этой огромной картиной ожесточенной битвы ярко и энергично, словно всполохи зарниц, проносятся мелодии революционных песен «Беснуйтесь, тираны!», «Смело, товарищи, в ногу». Это уже не просто предчувствие великих событий, а их начало.

На гребне первой кульминации яростно и призывно проходит мелодия «Обнажите головы!».

А в среднем разделе мужественно звучит новая революционная песня «Варшавянка». Ее характер, волевой и решительный, сохраняется на протяжении всего среднего раздела.

В самом центре появляется новая маршевая тема, заимствованная Шостаковичем из оперетты Г. Свиридова «Огоньки». Праздничная и ликующая, она естественно вплетается в музыкальную ткань благодаря ее мелодической связи с «Варшавянкой» и «Смело, товарищи, в ногу».

Новая динамическая волна, нарастая, подводит к репризе этой части. В нижнем регистре оркестра появляется и проходит целиком мелодия песни «Беснуйтесь, тираны!», которая звучит неотразимо и властно.

Наступает решительный перелом — все сметающая на своем пути лавина стремительно несется, втягивая в свой круговорот все новые и новые силы. Создается впечатление разыгравшейся грандиозной стихии.

Конец финала непосредственно перерастает в большую, развернутую коду, в которой образ восставшего народа рисуется необычайно сильно и выразительно. Яркие вспышки отдельных мелодических отрывков постепенно затихают, и у литавр остается лишь ритм песни «Беснуйтесь, тираны!». А на смену ему, как грозное

напоминание о прошлом, звучит «Гой, ты, царь, наш батюшка!». Но нет больше мольбы и плача в интонациях этой песни. Гнев и решимость придают ей новое содержание. Достигнув наибольшей силы, эта песня умолкает.

И опять, в который уж раз, остается лишь мрачная тишина пустынной Дворцовой площади. И на фоне этой мертвенной, леденящей музыки, словно печальная память о минувшей трагедии, звучит одинокий английский рожок, который скорбно выпевает: «Обнажите головы!» Этот печальный монолог — лирическое слово «от автора», горестное размышление о бесчисленных жертвах.

Мощные удары набата, ворвавшийся стремительный вихрь выносят на поверхность мелодии песен «Гой, ты, царь наш, батюшка!» и «Обнажите головы!». Этот напев динамизируется, растет и звучит, наконец, как призыв, как предчувствие грядущей, окончательной победы.

Таково завершение этой грандиозной симфонии.

В Одиннадцатой симфонии — как в никаком другом произведении — воплощен образ народа и воплощен с огромной трагедийной силой — как еще никогда в советской музыке. Впервые эта симфония прозвучала в Москве 30 октября 1957 года. А 3 ноября ее исполнил в Ленинграде оркестр филармонии под управлением Е. Мравинского. Одиннадцатая симфония была сразу же высоко оценена нашей музыкальной общественностью. Ей было посвящено большое количество статей в различных журналах и газетах. Единодушие критиков было редкостным:

«Давно, со времен Мусоргского, не рождалась в русском искусстве народная музыкальная трагедия такой исполинской силы».

И действительно, музыка этого произведения так ярка и красочна, так выразительна, что невольно вспоминаются лучшие страницы русской и мировой музыкальной классики и прежде великого революционера в музыке — Мусоргского.

Вскоре, в 1958 году, симфония прозвучала и за рубежом. После исполнения ее во Франции в парижских газетах писалось: «Эта симфония — монументальная фреска, одновременно музыкальный фильм и революционная песня, эпопея и порыв веры. Здесь слышишь треск пулеметов, грохот пушек, голоса тех, кто идет с пением, потом кричит под пулями и оплакивает своих мертвых».

«Шостакович... достиг вершины... Симфония обнаруживает мастерство своего создателя и одновременно силу и щедрость его артистической натуры, достигшей своего полного развития» (Ж. Леон, «Юманите»).

«Это поистине захватывающее произведение написано простым языком... Эта музыка действительно в состоянии взволновать лю-

бую публику, о чем свидетельствует прием, оказанный симфонии в течение двух вечеров подряд в зале Шайо». (Жак Лоншан, «Французская музыкальная газета»).

Известный французский журналист Р. Гофман, рассказывая о двух симфонических концертах парижского сезона, отмечал особую праздничную обстановку, царящую «во время исполнения Одиннадцатой симфонии Дмитрия Шостаковича в самом большом концертном зале Парижа — Дворце Шайо. Парижане с большим нетерпением и любопытством ожидали приезда Шостаковича. Благодаря прямому контакту мы смогли лучше представить себе обстановку, которая сложилась в советской музыке, и отдать себе отчет в том, что осталось нерушимым,— понять, до какой степени русская музыка осталась верной себе самой, своей подлинной природе, своему истинному призванию.

Публика, дважды заполнившая Дворец Шайо, самый вместительный из парижских концертных залов, продемонстрировала Шостаковичу свой энтузиазм». Запись Одиннадцатой симфонии была осуществлена одной из парижских фирм в рекордный срок: первые пластинки поступили в продажу на следующий же день после премьеры — вечером, во время второго концерта. Тогда же организация «Музыкальная молодежь Франции» устроила прослушивание Одиннадцатой симфонии, предварив его пояснениями, которые позволили аудитории «судить о произведении в соответствии с его замыслом и с историей русской музыки. Около двухсот молодых людей, присутствовавших в зале, с единодушным энтузиазмом приняли это произведение, которое их глубоко взволновало и даже потрясло, как признавались многие из них.

Нужно ли говорить о том, что из всех откликов, вызванных в Париже исполнением Одиннадцатой симфонии, именно этот показался нам самым ценным?»

Главный герой симфонии — не личность, страдающая и борющаяся, как в других симфониях, а народ, протестующий против векового рабства и вышедший на борьбу за свое будущее. Таким образом, симфония — не только дань славному прошлому. В ней и современность. Наша современность, исполненная пафоса борьбы и социальных преобразований в тех странах, где еще свершаются «кровавые воскресенья» и звучит набат народного гнева.

Одиннадцатая симфония — неповторима. Она занимает особое место в творчестве Шостаковича и в советском симфонизме. Ее художественный облик нов, своеобразен, и в своей следующей симфонии композитор, стремясь воплотить ту же идею — идею Революции,— использовал уже иные приемы художественного воплощения.

По содержанию своему Двенадцатая симфония перекликается

с Одиннадцатой симфонией. Многое роднит их. Единство темы (воплощение идеи Революции), места событий (Петроград), тема народа как главного участника, вершителя событий, как главного двигателя истории, показ его как действенной активной массы.

Но вместе с тем Двенадцатая симфония значительно отличается от предыдущей.

Прежде всего композитор отказался от прямого цитирования старых революционных песен, и хотя отдельные их интонации и звучат в этой симфонии, но воспринимаются они как собственные мелодии композитора, сочиненные им самим, — настолько они изменены. И сам образ Революции предстает здесь более обобщенным.

Хотя четыре части этой симфонии и имеют определенные названия, но они не изображают отдельные происходящие события, а выражают различные грани одной и той же идеи — идеи Революции.

Первая часть — «Революционный Петроград» — передает обобщенную картину назревающей революции. Музыка ее то действенна, активна и рисует образ пробуждающегося для борьбы народа, то светла и лирична, как та цель, ради которой совершаются великие дела.

Напряженная, предгрозовая атмосфера, царящая в I части, постепенно исчезает, уступая место другим образам, полным глубокой мысли и суровой сосредоточенности.

«Разлив» — II часть симфонии. Музыка ее сдержанна, величава. В ней воплощен образ великого вождя революции, которому и посвящена симфония. В этой музыке одновременно предстают и неяркий северный пейзаж — побережье Финского залива,— и глубокое раздумье гениального человека перед решающим, поворотным моментом истории, в которой он сыграл такую исключительную роль.

И как итог этих раздумий воспринимается действенность следующей, III части, названной «Аврора».

Музыкальные образы ее — активны, исполнены внутреннего напряжения и приподнятости. Они идейно и отчасти тематически связаны с образами предыдущей части, но приобретают совершенно иной характер, ибо сосредоточенность мысли II части переходит в действие, составляющее содержание III.

Эта часть — самая определенная, живописная во всей симфонии; в ней рисуется и картина осенней октябрьской ночи, и громады ночного Петрограда, и первые лучи восходящего солнца. В центре ее изображено конкретное историческое событие — штурм Зимнего дворца. Музыка этой части картинна и ярко выразительна. Как и в Одиннадцатой симфонии, она делает зримыми огромные

толпы людей, отдельные их группы и одновременно передает их вдохновенный порыв, активность, действие...

Финал симфонии — «Заря человечества» — обобщенный образ Революции, начавшей новую эру в истории человечества. Чередование образов ликующе победных и лирически проникновенных, радостно возбужденных и эпических делает эту музыку особенно приподнятой и торжественной. Все эти настроения и раньше встречались в музыке Шостаковича, но здесь они как бы заново воплотилась в различных проявлениях торжествующего человеческого духа.

Таким образом, каждая часть этой симфонии воплощает определенные этапы революционной борьбы, но в обобщенном, объективном плане. И, вытекая из содержания предыдущей части, является одновременно источником для последующего развития музыкальных образов.

Созревание революционной идеи в I части осмысливается, конкретизируется во II, превращается в действие в III и завершается торжеством победы в IV части.

Две симфонии — Одиннадцатая и Двенадцатая, — несмотря на различия, связаны тематически и служат выражением одной идеи, хотя и являются самостоятельными произведениями. В них нет лирических самовысказываний, свойственных другим симфониям Шостаковича. Мир личных переживаний здесь отступает на второй план, и все большее место занимает конкретизация образов, их зримость, выпуклость. Так увидеть и передать исторические события мог только художник, глубоко чувствующий душу своего народа, его прошлое и настоящее.

В этих симфониях — особенно в Одиннадцатой — явственно проступает тяготение Шостаковича к песенности, к слиянию вокального и инструментального начал. И дальнейшие поиски Шостаковича лежат именно в этом направлении.

В конце 50-х годов усиливается интерес Шостаковича к сатире, которая и раньше занимала в его творчестве значительное место.

Несмотря на неожиданность своего появления, оперетта «Москва — Черемушки» (1958 г.) явилась естественным продолжением развития комедийно-обличительной линии, идущей в творчестве Шостаковича от его произведений 20-х годов.

Много нового внес Шостакович в этот жанр — усиление роли музыки, расширение ее функций благодаря введению в нее элементов юмора, комедийных эффектов.

Дар замечательного симфониста проявился и здесь — действующие лица получают выразительные характеристики лишь средствами музыки. Интересны такие сцены, как разговор подха-

лима-управдома Барабашкина, вкрадчиво-елейную речь которого сопровождает угодливое журчание кларнета, и должностного лица с его начальственно снисходительным тоном, что подчеркивается ворчливо-вразумляющими репликами фагота.

Впечатляют своей открытой сатирической направленностью и другие сцены, в которых композитор, как и несколько десятилетий назад, предстает неутомимым бичевателем людских пороков, всего того низменного, что еще живет в наши дни.

Эта сатирически-публицистическая линия творчества Шостаковича продолжается и в его «Сатирах» (1960 г.) на слова Саши Черного, в которых разоблачение уродливого и безобразного достигает еще большей силы и выразительности.

И наконец, в 1965 году появляется «Пять романсов» на слова из журнала «Крокодил», несколько напоминающие музыкальные «агитплакаты» 20-х годов.

В одно время с этим Шостакович создает глубоко трагедийные, философски значительные произведения — квартеты, инструментальные концерты, симфонии. Камерная музыка в его творчестве по-прежнему является излюбленной сферой лирических высказываний. Еще в квартетах, созданных им в 50-е годы,— в Пятом и Шестом — композитор отобразил глубоко личные мысли и переживания.

Причем если в Пятом квартете, создаваемом параллельно с Десятой симфонией — в 1952 году,— воспроизведен мир, полный тревоги и резких контрастов (особенно в I и III частях), то Шестой квартет (1956 г.) проникнут более светлым мироощущением.

Начиная с 60-го года Шостакович особенно часто обращается к квартетной музыке. За последующие 15 лет он создал девять квартетов — больше, чем за все предыдущие годы. Вряд ли это случайно. Многие из них настолько глубоки по своему содержанию, что приближаются к симфоническим жанрам. Это позволило одному из современных дирижеров переложить Восьмой квартет для симфонического оркестра.

В 1960 году прозвучали два новых квартета. Первый из них — Седьмой — посвящен памяти Нины Васильевны Шостакович, жены композитора. Произведение выделяется какой-то особой тонкостью, изысканностью музыкальных образов, благородной возвышенностью лирического настроя. И лаконичностью.

Три части квартета исполняются без перерыва. Ласковой приветливостью и изяществом отличается I часть — по-юношески светлая и легкая.

Вторая, медленная, часть проникнута неизбывным лиризмом, душевной теплотой. И даже когда в середине части появляется

новая тема, более решительная и волевая, она не способна рассеять господство лирического настроения.

Но воля и решимость возобладали в третьей, последней части, которая отличается действенностью, мужественной напористостью. Ее полифоническая структура — фуга,— несмотря на сложность своего языка, воспринимается довольно легко. На кульминации появляется мелодия начала квартета — теперь она звучит более насыщенно и тепло, словно доброе напутствие в трудном пути. И под ее влиянием тема фуги из напряженно-действенной становится более душевной и мягкой.

Постепенно движение замирает, истаивает в светлых лирических звучаниях. Эта музыка полна такой неизбывной красоты, такой высокой поэтичности, что кажется тихим лирическим гимном всему лучшему, что может быть в душе человека.

Совсем иной характер носит Восьмой квартет. Написанный за три дня, он излился в едином творческом порыве и вобрал в себя всю ту мучительную боль, которой полнилась душа композитора. В то время — летом 1960 года — Шостакович жил в Дрездене, где писал музыку к советско-немецкому кинофильму «Пять дней — пять ночей», посвященному событиям минувшей войны. Страшные картины народных бедствий, человеческих смертей вновь всплыли в потрясенном некогда сознании и всколыхнули, казалось бы, забытое. В этом квартете, как и во многих других произведениях тех лет — Одиннадцатой, Двенадцатой, Тринадцатой симфониях, поэме «Казнь Стеньки Разина», Седьмом квартете,— композитор обращает свой взгляд в прошлое, как бы рассматривая его сквозь призму настоящего. Это становится для него типичным. Современный мир он нередко погружает в историчность, а исторические события приближает к нам, наделяя их современными чертами и современным художественным видением.

Восьмой квартет посвящен памяти жертв фашизма, и композитор в нем использует музыкальный материал из своих ранее написанных произведений: из симфоний — Первой, Десятой, Виолончельного концерта, Трио, оперы «Катерина Измайлова», музыки к кинофильму «Молодая гвардия» и других произведений.

Через все части квартета проходит музыкальная тема-монограмма, которая уже встречалась в Десятой симфонии. Тихая, задумчивая скорбь I части (в музыку которой вплетается тема из I части Первой симфонии) сменяется зловещей картиной разгула каких-то мрачных, жестоких сил во II части. В ответ им гневно и протестующе звучит знакомая тема из Трио, созданного Шостаковичем в начале войны.

Иной оттенок — злого сарказма, подчас гротеска — носит музыка III части. Лишь в середине возникает светлый лирический

образ. Завершается III часть вторжением новых тематических элементов, пришедших из Виолончельного концерта. Но их решительный характер не меняет общее звучание музыки, и настроение тихой грусти снимается лишь с появлением трагедийных образов новой, IV части. Эти образы в виде мелодии песни «Замучен тяжелой неволей» и отдельных мелодических оборотов из кинофильма «Молодая гвардия» (из сцены казни молодогвардейцев) органично вплетаются в музыку этой части.

Небольшой, но необычно динамичный, сжатый по своей структуре финал завершает этот квартет. Основная тема, проходящая через все его части, появляется и здесь, но сосредоточенность и мир не наступают в конце IV части — слишком велики издержки прошлого, слишком трагичен пройденный путь, слишком велика печаль — чувства цепенеют, все более отрешенно звучит музыка и, подобно невидимому хору, истаивает вдали.

Одиннадцатый квартет своеобразно сочетает в себе черты эпические и лирические. Это наиболее «русский» из всех квартетов Шостаковича — весь он пронизан интонациями русских народных песен во всем их жанровом многообразии — плачей и причитаний, старинных обрядовых песен. Все это очень роднит его с симфонической поэмой «Казнь Стеньки Разина».

Тот же своеобразный синтез лирического и эпического начал воспроизведен в Двенадцатом квартете. Музыка выражает мир внешний, его события и мир внутренний, в котором объективная действительность своеобразно преломляется.

В I части господствует умеренное, спокойное движение. Первый речитатив виолончели играет в произведении заметную роль — его отголоски слышны в некоторых последующих темах.

Основной образ — величаво спокоен, сдержан, чему способствует почти хоровое звучание музыки.

Вторая тема не контрастирует с первой, но дополняет ее своим мягким, задушевным лиризмом. Поэтому вся эта часть, лишенная напряженных восхождений и резких столкновений, завершается тихой и просветленной кодой.

Зато II часть вместила в себя различные по настроению образы, развивающиеся то стремительно, то сдержанно-сосредоточенно.

Напористо неуемна в своей стихийности музыка III части — ее драматически напряженные кульминации чередуются с выразительными речитативными репликами отдельных инструментов.

Глубокого потрясения и горя полна музыка IV части, где интересно сочетание солирующей виолончели и певуче строгих хоральных аккордов.

После драматичнейшего эпизода наступает просветление. И этим радостным настроением завершается весь квартет.

Многократно воплощал Шостакович в своих произведениях состояние каторсиса — мучительное напряжение всех духовных сил в борьбе и просветление, обретенный покой, очищающий и возвышающий душу.

Есть это и в Двенадцатом квартете. В нем заключена вечная идея устремленности от мрака к свету, от зла к добру.

В Тринадцатом квартете, в I части, обращает на себя внимание диалог альта-соло и струнного трио, состоящего из остальных трех инструментов. Этот ансамбль — один из новаторских приемов композитора. Монолог альта исполнен самых сложных и разнообразных чувствований — взволнованно-страстных порывов и светлых прозрений, мрачного трагизма и игривых, полных юмора образов.

Неторопливо льется мелодия солирующего альта. Его мягкая элегическая грусть таит в себе подспудно зреющее напряжение неусыпной мысли. Постепенно музыка становится более подвижной, энергичной, но и здесь есть свой «подтекст» — это не столько сама радость бытия, сколько желание ощутить ее. Поэтому в этой музыке все время чувствуется какая-то невысказанная печаль.

На смену приходят иные образы — то шутливые, игривые, порой юмористические, то сосредоточенно-печальные, даже скорбные. Но кульминация квартета полна такого трагедийного накала, такой острой экспрессии, что создается впечатление непередаваемого мучительно-страстного порыва в неведомое.

Возвращаются знакомые образы начала квартета, пронизанные еще большей экспрессией. Конец квартета — долгое «прости» на одной ноте, но как экспрессивно звучит оно, сколько в нем чувств! Такому впечатлению способствует и особая насыщенность этого звука, и драматизм всего предыдущего развития, и интенсивность выражаемых чувств.

Образный строй Тринадцатого квартета сходен с соседней Четырнадцатой симфонией, в нем господствует та же вечная тема жизни и смерти, размышления о смысле бытия.

ГЛАВА 23

> Общественное поведение человека-гражданина, вот что всегда привлекало меня, над этим я думал. В Тринадцатой симфонии я поставил проблему гражданственности.
>
> *Д. Шостакович*

Тринадцатая симфония явилась новым шагом в творчестве Шостаковича, утверждением новых принципов программности, которые отныне становятся для него ведущими. Это заключается в тесном переплетении инструментального и вокального начал, когда музыка и слово являются равными компонентами для выражения не только сложных движений человеческой души — здесь по-прежнему господствует музыка,— но конкретных событий — личных или исторических, которые являются основой содержания того или иного произведения. События далекого и недавнего прошлого определили содержание симфонии, и их описание соседствует с размышлениями и лирическими высказываниями композитора.

Тринадцатая симфония написана для оркестра, солиста и хора басов. Стихи Е. Евтушенко стали ее литературной основой. Замысел ее возник не сразу. Сначала композитор сочинил одночастную вокально-симфоническую поэму «Бабий Яр», где рядом с трагедийными образами соседствовал гневный протест, обличение жестокости, изуверства.

Но вскоре у композитора родилась мысль о создании многочастного симфонического произведения, которое развило бы эту обличительную идею.

Так возникла Тринадцатая симфония. Содержание ее типично для Шостаковича — обличение зла и утверждение светлого гуманистического идеала.

В симфонии пять частей. Каждая из них представляет самостоятельную картину, со своей линией развития, своим характером музыкального изложения, со своей поэтической темой. И со своим названием — «Бабий Яр», «Юмор», «В магазине», «Страхи» и «Карьера».

И вместе с тем все части симфонии объединены одной общей мыслью: протест против всякого зла, насилия, в какой бы форме оно ни выражалось — в форме ли откровенного изуверства (как в I части), или же как следствие последнего («Страхи», «Карьера»). Да и сама музыка, очень выразительная и красочная, объединяет эти части, придавая им значительность, глубину и стилевое единство целостного циклического произведения.

Тринадцатая симфония — развернутое повествование о событиях различной давности, значимости и характера. Во всех ее частях звучит голос солиста-рассказчика, периодически поддерживаемый хором басов, который то подчеркивает значение того или иного явления, то обобщает отдельные мысли, подводит определенный итог.

Общий повествовательный тон симфонии делает ее произведением эпическим, с элементами трагедийности и гротеска. А зримость, картинность отдельных образов насыщает ее драматизмом и роднит с оперой и ораторией, что особенно ярко проявилось в I части — «Бабий Яр».

Это — реквием, посвященный памяти многочисленных жертв фашизма, трагическое повествование о различных событиях, в основе которых — торжество фанатизма и самых низменных звериных инстинктов.

Огромной выразительности достигает здесь музыка благодаря тому, что повествование сменяется непосредственным «сиюминутным» действием. Благодаря этому музыкальные образы приобретают конкретность, жизненную достоверность, а слушатель становится как бы свидетелем страшных событий.

Мы слышим то слабый, молящий голос беззащитного ребенка, погибающего под коваными сапогами топчущих его фашистских громил; то нежный голос Анны Франк звучит в предчувствии близкой гибели, которая в образе тех же погромщиков ломится в запертую дверь ее маленькой комнатки.

Жертвы надругательств и злодеяний, изуверов и насильников подают свои голоса из небытия и взывают к памяти живущих.

Завершается I часть размышлениями о величии нашей Родины, о благородстве и душевной щедрости нашего народа, победившего расовые предрассудки и их рассадник — фашизм.

Музыка II части — «Юмор» — полна кипучей энергии, веселости и озорства. Как в калейдоскопе, мелькают отдельные эпизоды, полные легкой шутки и едкой насмешки, а то и злой иронии, переходящей в сарказм.

Основная тема — энергичная и светлая по характеру — напоминает простую песню. Это восхваление юмора — извечного бичевателя людских пороков. Последующие затем диалог солиста и хора, скрипичное соло, озорная скоморошья сценка с типично русскими народными наигрышами, с оркестровыми тембрами, напоминающими народные инструменты, гротескная буффонада сменяются мрачной сценой торжества злых сил, возомнивших себя победителями юмора. Но неистребим юмор — и легкий, насмешливый наигрыш флейты, словно выпорхнув из-под спуда звучащей громады, превращается в озорной танец.

III часть — «В магазине».

Музыка этой части нетороплива, сосредоточенна. Но вместе с тем как приподнято-патетично звучит она порой, какого благородства полна, передавая мысль автора об окружающей обыденной жизни и ее незаметных героях.

Это женщины России,
Это наша честь и суд.
И бетон они месили,
И пахали, и косили,
Все они переносили,
Все они перенесут.

Эта часть, как и последующая — «Страхи», — напоминает по характеру хоровые монологи, исполненные сдержанного благородства и простоты.

...Зловещие, колючие мелодии, исчезающие в темных, сумрачных глубинах оркестра,— так начинается четвертая часть симфонии — «Страхи».

И второй раздел — решительное преодоление страхов. Это утверждение светлого, оптимистического восприятия жизни.

Нас не сбили и не растлили,
И недаром сейчас во врагах
Победившая страхи Россия
Еще больший рождает страх.

«Карьера» — так называется V, заключительная часть этой симфонии. В ней тоже два различных музыкальных образа, которые развиваются на протяжении всей части: 1-й образ — светлый, лиричный. Эта музыка посвящена тем, кто, будучи далек честолюбивых, корыстных устремлений, не помышляя о себе, своей карьере, утверждал истину, ее торжество. И едкая насмешка над теми, кто ради своего благополучия отступался от истины, кто

...знал, что вертится земля,
Но у него была семья.

Это они процветали во все времена, «благоразумно» уходя от борьбы и стремясь жить, «средину соблюдая».

Это о них много веков назад сказал великий Данте:

Их память на земле невоскресима,
От них и суд и милость отошли.
Они не стоят слов.
Взгляни — и мимо!..

В конце этой части — утверждение образа чистого, светлого. А звон колоколов возвещает бессмертие истины, ее вечное торжество.

Таков идейный вывод не только этой части, но и всей симфонии.

* * *

Через два года, в 1963 году, Шостакович создает новое сочинение — вокально-симфоническую поэму «Казнь Стеньки Разина» на слова Е. Евтушенко, в которой продолжил начатые им ранее поиски. И опять поэтическое слово и музыка, тесно переплетаясь, участвуют в этом произведении как равно необходимые, равнозначные элементы для передачи замысла, содержания.

В этой поэме композитор обратился к волнующим событиям русской истории XVII века. Но музыка, повествуя о них, звучит свежо и современно, что приближает к нам те далекие события.

Литературным материалом, который лег в основу этого произведения Шостаковича, послужил отрывок из поэмы Евтушенко «Братская ГЭС», сами образы которой настраивают на особый поэтический лад. В них тесно сплелись черты былинного эпоса и тонкого психологизма, что нашло еще более яркое и высокопоэтическое воплощение в музыке.

Такое впечатление не оставляет слушателя с первых же тактов вступления и до самого конца произведения.

Герой поэмы — «...дикое, неслыханное явление... Стенька Разин!», которому присущи «...удаль, дерзость, злодейство, отвага». Так сказал о Разине великий русский революционер А. И. Герцен и далее продолжил эту мысль: «Прибавьте Стеньке Разину определенную цель, дайте ему вместо казацкой голи армию и посадите его на престол, вот вам и Петр I».

Таким представлен этот герой русской истории в этом произведении. Натура неукротимая, страстная, но бессильная в своем неосознанном порыве к правде, свету, понявшая свое трагическое одиночество и обреченность лишь после поражения.

Силой своей гениальной музыки Шостакович делает слушателя как бы свидетелем происходящих событий, которые он воспроизводит реалистически правдиво.

И вместе с тем он заставляет нас проникнуть в самые сокровенные глубины измученной души героя, почувствовать его предсмертную тоску и безграничное одиночество, страдания поруганного человеческого достоинства и, наконец, осознание «не зазря» прожитой им жизни и мученической смерти.

Гнев и возмущение, боль и страдание, миг светлых воспоминаний и поток нескончаемых мучений — нравственных и физических... Все это предельно точно отражено в музыке — необычайно эмоциональной и импульсивной.

Благодаря этому далекое историческое событие приобретает новое, современное звучание.

Небольшое оркестровое вступление, которым начинается

поэма, звучит неторопливо и величаво, подобно зачину древнерусских сказов «о делах давно минувших дней»... Из этой выразительной музыки вырастает вся поэма со всеми ее наиболее значительными образами. Это и основная тема рассказчика-солиста, и тема, характеризующая самого Стеньку Разина, преобразованная затем в тему народа. Подобно темам из опер Мусоргского, эта скромная, казалась бы, неяркая мелодия обладает удивительной способностью преображаться, приобретать новые краски, звучать каждый раз, при каждом своем появлении по-новому. То болью и страданием полнится она и кажется мучительным стоном, то ярким озарением разливается, словно купаясь в светлых лучах видимого только Стеньке солнца.

Этой темой, вслед за оркестровым вступлением, начинается и рассказ солиста-повествователя. Здесь, при первом своем появлении, она сурова и сдержанна. Оркестр прерывает повествователя, рисуя дикое возбуждение людей, заполнивших Красную площадь,— будут казнить Стеньку Разина, и толпа с откровенным бесстыдством ликует, предвкушая кровавое зрелище.

И здесь, и в дальнейшем, на протяжении всего первого раздела поэмы в оркестре неоднократно проходит кривляющаяся, издевательская мелодия, метко рисующая злорадное ликование, дикий пляс опьяненной весельем толпы.

Голос рассказчика перемежается с оркестровыми интермедиями, все напряженнее и динамичнее становится музыка. Кажется, что повествование превращается в театральное действие. И когда рассказчик уже не в состоянии передать происходящее, вперед выступает оркестр, который необычайно ярко, красочно рисует эту страшную картину радостного возбуждения и взволнованного ожидания — «Стеньку Разина везут!»

Мужские голоса тонут, исчезают в общем хаосе, подавляемые женскими голосами. А оркестр все повторяет злорадную, приплясывающую тему, словно кривляющуюся в ужимках — на потеху праздной толпе. Над нею, еще более усиливая впечатление слепого безумства,— нечеловеческие вопли и завывания озверевшей толпы — появляются хоровые глиссандирующие выкрики — «А-а-ай! О-о-й! У-у-х! И-и-х!»

Эта ужасная картина угнетает, подавляет своей безрассудной жестокостью и бессмысленностью.

Но вот сурово и величаво звучит скорбная мелодия — монолог самого Стеньки Разина. Неторопливая, исполненная величия и благородства исповедь глубоко страдающего и ничему уже не удивляющегося человека.

И перед потрясенным Стенькой, словно кошмарный сон, всплывает другая картина надругательства. Зуботычины ретивого

дьяка, который бил «с оттяжкой в зубы», глумящаяся над ним толпа «целовальников, менял». И здесь, в свой последний смертный час Стенька думает не о том страшном и неотвратимом, что надвигается на него, не о позорной гибели от руки палача.

Заключительная часть Стенькиного монолога — итог раздумий героя, осознание своей ошибки:

...враг холопства.
Сам я малость был холоп.

И хор — этот голос его беспокойной совести, его второе «я» — звучит тягостным упреком:

Был ты против половинно,
Надо было до конца.

Как мучительный стон истерзанной Стенькиной души воспринимается его обращение к самому себе:

Стенька, гибнешь ты зазря!

Но тут уже хор отделяется, протестует против такого тяжкого утверждения:

Не зазря. Не зазря!

Это — основная мысль всего произведения, ее утверждению посвящена вторая часть поэмы, следующая сразу за казнью Степана.

Центральный эпизод — сцена казни. В суровой и в то же время яркой и образной музыке сочетаются и крупные, широкие штрихи, рисующие общую картину:

Над Москвой колокола гудут.
К месту лобному Стеньку ведут...—

и тонкие психологические зарисовки, раскрывающие возвышенные мысли героя в смертный час.

Неотвратимо приближается его мученическая смерть. Неожиданно топор палача, это страшное орудие казни, своим цветом напомнил Стеньке родную Волгу.

И вот уже свежим ветром родных просторов повеяло от прекрасной, лирической музыки, рисующей поэтичнейшие Стенькины воспоминания,— широкая гладь великой русской реки и на ней — его струги, «словно чайки поутру»...

Но смерть неотвратима. И впервые она предстает здесь во всей своей отталкивающей сути, как конкретное явление, уничтожающее жизнь, направленное против всего живого.

Если раньше в симфониях Шостаковича смерть представала как некое отвлеченное понятие, то в Тринадцатой симфонии и поэме «Казнь Стеньки Разина» этот образ более конкретизируется, приближаясь к определенным событиям, явлениям действительно-

сти. Это то, что в дальнейшем, в Четырнадцатой симфонии Шостаковича, становится философской основой всего произведения в целом.

Здесь же сцена смерти героя является началом его новой жизни, его бессмертия и пробуждения народного духа.

Музыкальный материал сцены казни — не нов. Отдельные интонации, темы уже встречались в первых разделах поэмы. Но теперь они обрели иное содержание. Основные из них обогатились новым звучанием, новыми выразительными попевками, которые придали им иной смысл. Это наиболее полно выражено в утверждении хоровых голосов о «не зазря» погубленной Стенькиной жизни.

Главное в поэме — прозрение народа, и это особенно ярко проявилось в кульминации, следующей вслед за казнью. Удар топора палача — как ясно слышен он в оркестре! — оборвал жизнь Стеньки, и он же положил начало бессмертию его духа — мятежного и непокорного.

А когда свершилась эта страшная казнь, когда в надсадном, кощунственном веселье истошно завопили крикливые голоса и сопровождающие их дудки, призывая народ повеселиться, свершилось самое значительное, главное, ради чего принял Стенька свою мученическую смерть, — народ прозрел, осознав все величие его подвига.

Площадь что-то поняла,
Площадь шапки сняла.

Это то, ради чего жили и погибали на плахах и кострах лучшие люди во все времена.

Стоит все принять бесслезно,
Быть на дыбе, колесе,
Если рано или поздно
Прорастают ЛИЦА грозно
У безликих на лице.

Безмолвие прозревшей толпы заставляет умолкнуть кощунственный пляс.

Эта потрясающая своим реализмом вокально-симфоническая поэма завершается фантастической сценой: мертвая Стенькина голова, сохранившая его мятежный дух, не желает покорно закрыть глаза и смириться. Ее поединок с царским троном продолжается и после смерти Стеньки:

И жестоко, не скрывая торжества,
Над царем захохотала голова.

В победном эпилоге слышится торжество неукротимого духа Стеньки Разина и того дела, ради которого погиб герой.

По своему стилю эта поэма приближается к опере благодаря использованию в ней типично оперных речитативов и арий-монологов, хоров и оркестровых интермеций. Музыка поэмы очень выразительна. Гибко следуя за текстом и тонко передавая различные оттенки психического состояния героя, она одновременно рисует и народную массу, и отдельные ее группы, их настроения, внутренние и внешние сдвиги в психике и поведении.

В поэме лишь один Разин — конкретное историческое лицо. Все остальные участники этой драмы — безымянные представители народной массы.

Особенно интересна трактовка композитором партии хора, который является и выразителем отношения народа к происходящему, и вместе с тем он — подобно античной трагедии — голос совести, внутренний голос героя, выражение его личного «я».

Это особенно ярко проявилось в монологе Стеньки, где партии солиста и хора тесно переплелись, выражая сокровенные думы Стеньки, что сближает его с героями античных трагедий.

Партия солиста тоже играет двоякую роль. Это одновременно и голос самого народа, но не той ликующей толпы «целовальников, менял» и «срамных девок», а тех глубоко человечных ЛИЦ, которые проступили «у безликих на лице» при виде Стенькиной казни. Это и голос Стенькиной совести, которая не оставляет его до последнего мгновения жизни своими сомнениями в правильности избранного пути.

Велика в поэме и роль оркестра. Помимо Пролога и Эпилога — самостоятельных оркестровых картин, оркестровая партия богата развернутыми и выразительными номерами, которые придают всему повествованию яркий и конкретный характер.

Умелое использование различных тембров оркестра и хора способствует красочности и характерности музыкальных образов. Так, например, низкие регистры инструментов и хоровых голосов, как правило, передают сосредоточенное раздумье, глубокие подспудные мысли, зреющие где-то в тайниках души. И наоборот. Высокие хоровые голоса — тенора — кривляющиеся заводилы в той страшной оргии глумления над Стенькой. Им под стать и высокие оркестровые инструменты — крикливые кларнеты-пикколо, высокие регистры гобоя и других духовых, а также шумовые — так образно характеризующие бесчеловечную жестокость, бесшабашность.

Симфоническая поэма «Казнь Стеньки Разина» — одно из лучших, значительнейших произведений советского симфонизма, которое производит на слушателей неизгладимое впечатление своей правдивостью, реалистичностью в сочетании с высокой поэтичностью музыкальных образов.

Для выражения такого богатства мыслей, идей композитору уже недостаточно чисто оркестровых средств — он вводит в симфоническую ткань своих сочинений живой человеческий голос — самый яркий и выразительный инструмент.

Слово является здесь необходимым компонентом. Благодаря ему музыка становится более конкретна в выражении чувств, идей, мыслей героев и одновременно в изображении происходящего, что усиливает ее драматизм и поднимает на новую ступень музыкальной выразительности.

Таким образом, Тринадцатая симфония и симфоническая поэма «Казнь Стеньки Разина» являют собой образцы нового направления в мировой симфонической музыке.

Два новых инструментальных концерта — Второй виолончельный и Второй скрипичный — созданы Шостаковичем в середине 60-х годов. Оба они обогатили мировую музыкальную литературу, ибо представляют собой зрелые совершенные творения выдающегося композитора современности.

Второй Виолончельный концерт впервые прозвучал 25 сентября 1966 года, в день рождения композитора. Образный мир его глубок, драматичен, а симфоническая ткань его так значительна и полна таких высоких обобщений, что это произведение можно было бы назвать симфонией-концертом. Сам композитор хотел вначале назвать его Четырнадцатой симфонией.

И все же партия виолончели, несмотря на большую слитность с оркестром, является ведущей — в нее композитор вложил все наиболее глубокие и действенные образы, мысли. Эти образы необычайно разнообразны, подчас противоречивы: развиваясь, они преобразуются — то сближаются, обнаруживая свое сродство, то разъединяются, становясь чуждыми и даже контрастно противоположными.

Оригинально сопровождение — в нем совершенно исключена группа медных духовых инструментов — за исключением одной валторны. II, III и IV части исполняются без перерыва. Впервые в истории инструментальной музыки Шостакович выделил сольную каденцию в самостоятельную часть цикла. Она имеет значение своеобразного итога, так как почти всю ее составляют интонации из предыдущих тем, которые предстают здесь как бы в новом освещении.

В большой мере Концерту свойственна театральность, зримость образов, сочетание широкой кантилены отдельных тем с короткими речитативными репликами; солирующие тембры отдельных инструментов — словно определенные герои со своими характерами. Например, чарующий зов валторны, легкий звон челесты, шелест литавр — то вкрадчивый, то зловещий... И над всем этим

многообразием характерных тембров царит великое множество ликов главного персонажа — виолончели.

С оперными формами сближают Концерт и отдельные эпизоды, звучащие в виде дуэтов, трио, соло и подобно многоголосому хору. В первой, медленной части господство образов, исполненных глубоких раздумий. Первая тема солирующей виолончели имеет характер вопроса, на смену которому приходит сдержанная напряженная скорбь побочной партии.

После небольшой сольной каденции, исполненной нервной настороженности, наступает некоторое успокоение — повторное проведение образов I части, хотя и прерываемое порой всплесками едва сдерживаемых чувств, приводит к затишью. Смятение, горестное и недоуменное чувство завершают эту часть.

Две последующие части, исполняемые без перерыва, сходны по своему подвижному характеру, но различие их образного строя несомненно. Основной образ II части интонационно связан с городской уличной песенкой 20-х годов. Буднично-банален, непритязателен этот образ при своем появлении. Но постепенно он проникается властной и наступательной энергией III части, финала, властно подчиняя себе внимание слушателя. Торжественные фанфары сменяются чувством тревоги и нервной напряженности, которые временами как бы прикрываются горькой ироничной улыбкой. Значительную роль играет здесь небольшой эпизод, звучащий светло и поэтично.

Тихо и проникновенно поет виолончель мелодию, похожую на русскую народную песню,— в ней щемящая душу тоска и горячая устремленность, что постепенно становится взволнованным порывом. Все более страстно и нервно-напряженно звучит музыка. И вот, предваряемая мятущимися фанфарами, появляется основная тема II части. Выросшая из интонаций уличной песенки, она теперь преобразилась в исступленный трагедийный вопль — словно протестуя и утверждая немыслимым напряжением всех душевных сил нечто единственно ценное, жизненно необходимое.

Это трагедийная кульминация всего Концерта. После такого неимоверного напряжения начинается спад. Но мир и покой не приходят — смятенная тема, что звучала в начале I части, появляется и здесь, оставаясь тем же нерешенным вопросом. И это возвращение к глубоким философским раздумьям после ослепительных и мрачных ощущений, переживаний здесь особенно впечатляет.

Удаляющиеся звуки виолончели в сопровождении ударных инструментов — фантастически мрачного тамтама и сухого щелканья ксилофона оставляют впечатление невысказанной горечи и сожаления.

ГЛАВА 24

И напев, заглушенный и юный,
В затаенной затронет тиши
Усыпленные жизнью струны
Напряженной, как арфа, души...
А. Блок

Когда-то, еще в юности, Шостакович горячо полюбил поэзию Блока. Этот замечательный, тонкий поэт был чем-то сродни пылкому юноше, которого современники называли Флорестаном и «Очарованной душой». Любовь к утонченной лирике Блока осталась у Шостаковича на всю жизнь, но в музыке она до времени не нашла определенного выражения.

Но вот в конце 60-х годов композитор создает произведение большой художественной силы — вокальный цикл на стихи А. Блока.

В нем содержится семь романсов, не связанных между собой определенным содержанием, но передающих различные состояния, настроения. Содержание их — в поэтическом восприятии мира, такого различного и текущего, изменчивого, неустойчивого.

Предназначается цикл для сопрано соло в сопровождении трио иструментов — скрипки, виолончели и фортепиано. Партии всех исполнителей индивидуализированы, выразительны и потому, несмотря на камерный состав, музыка звучит насыщенно и полно. Причем инструментальные партии довольно редко объединены — художественно равноправные, они чаще соединяются попарно с голосом, образуя дуэты, иногда трио. Лишь в последнем номере все четыре партии — голос и три инструмента — звучат вместе.

Начинается цикл «Песней Офелии». Этот женский образ из бессмертной трагедии Шекспира нашел многократное воплощение в творчестве различных поэтов — зарубежных и русских. У Блока — как и у Шекспира — этот трагедийный образ достигает значения символа одинокой и страдающей женщины. Музыка дополняет и углубляет этот образ — состояние отрешенности, полузабытья героини рисуются с помощью скупой, полуречитативной мелодии. Никнущие интонации тихой жалобы и вздохов передают состояние томительного одиночества и трагических предчувствий. В свою очередь, сопровождение солирующей виолончели подчеркивает глубокую трагедийность образа. Мелодия ее нежно и скорбно вьется вокруг голоса, словно пытаясь утешить и разделить печальное одиночество героини.

От этого образа тянутся нити к образу «Самоубийцы» в Четырнадцатой симфонии Шостаковича — то же состояние скорбной завороженности, трагической отрешенности, та же солирующая виолончель...

Резким контрастом звучит следующий номер цикла «Гамаюн — птица вещая». Контраст здесь только в характере музыки — страстном и взволнованном. Но суть — высокая трагедийность в сочетании с высокой поэзией чувств — остается.

На гладях бесконечных вод,
Закатом в пурпур облеченных,
Она вещает и поет,
Не в силах крыл поднять смятенных...

Мрачные, зловещие октавы фортепиано в низком регистре, их размеренное, безостановочное движение и мятущийся в высоком напряженном регистре голос, звучащий страдальчески-исступленно...

Музыка здесь не только выражает «предвечный ужас», но и одновременно рисует — в партии фортепиано — те неисчислимые страшные бедствия, страдания и смерть, которые видятся «вещей птице».

И вдруг резкий спад — тихая печаль и проникновенная лирика пресекают мучительное смятение. Заключение передает состояние потрясенности, почти прострации и звучит тихо, отрешенно.

Никнущие и замирающие стоны дополняют общее впечатление...

Трагедийная мощь достигает здесь такой силы напряжения, что дальнейшее воспроизведение подобных образов кажется уже немыслимо. И поэтому в следующем номере цикла — «Мы были вместе» — музыка передает тихое озарение души, ее восхищение перед тем нетленно-прекрасным, что есть в человеке и в природе. Ни в одном еще вокальном произведении Шостакович не отобразил такой гармоничной слиянности поэтической мечты и реальности.

Это романс-воспоминание, романс-размышление о счастье былом, и поэтому в нем преобладает настроение спокойной сосредоточенности и покоя...

Здесь, как и в предыдущих романсах, по сути, нет сопровождения. Это — дуэт скрипки и человеческого голоса — пленительные нежнейшие мелодии, струясь, сплетаются вместе в строгий полифонический узор.

И таким естественным его продолжением кажется следующий романс — «Город спит»... Перед слушателем встает петербургский пейзаж, картины любимых Блоком и Шостаковичем набережных

Невы, уснувших улиц, залитых призрачным лунным светом... Человеческие скорби отступают перед вечностью и нетленной красотой природы... Музыка полна глубокого чувства, передавая и психологическую насыщенность образа и картины спящего ночного города, написанные такими легкими и вместе с тем глубокими штрихами. Чем-то напоминает она лирический городской романс — неторопливая вальсовость, согласное двухголосие человеческого голоса и виолончели, характерные ходы мелодии. И чувство спокойного созерцания картин ночного города.

Резкий сдвиг в область трагедийных образов обозначен при переходе к пятому романсу — «Буря» («О, как безумно»). Вновь, как и во втором романсе, возникает образ страшной силы — мятущийся, исступленный голос вызывает из небытия кошмарное наваждение — вызывает, но не может с ним жить и протестует. Здесь не столько изображение разгулявшейся стихии, но и сострадание к тем, чей одинокий путь продолжается и в ночи, в непогоду...

Зловещие, непонятные сновидения рисует музыка следующего романса — «Тайные знаки»... Он выделяется в цикле зыбкостью, мистической окрашенностью своих образов — неопределенная мелодия, словно блуждающая в сумеречном свечении других голосов на фоне слабо мерцающих аккордов фортепиано.

Последняя часть цикла — романс «Музыка» заключает его. Лирическое, благоговейное обращение к чему-то высшему, стоящему над миром, к «владычице вселенной» — к музыке полно восторженной затаенной страсти. Блаженное успокоение, трепетное и сурово-мужественное восприятие жизни — все это Музыка. Этот цикл романсов был впервые исполнен летом 1968 года и произвел огромное впечатление.

«Чувство глубокого эстетического потрясения, — писалось в одной из рецензий,— которое вызвало новое сочинение у слушателей, объяснялось не только его собственной ценностью, но также и неожиданным проявлением столь тонкой, всепроникающей романсовой лирики». И это неудивительно — две самостоятельные линии в творчестве Шостаковича — камерно-вокальная и квартетная соединились вместе, породив одно из великолепных, вершинных творений мировой музыкальной культуры.

ГЛАВА 25

Я существую в бесчисленных образах времени
Дней и годов.
В ясности, в мысли горячей, в желаньях.
Я существую в несчастьях и снова
Жизнью своей возражаю на смерть.

Поль Элюар

Четырнадцатая симфония — едва ли не самое трагедийное произведение Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. И возможно, во всей современной музыкальной литературе.

Все в этой симфонии ново и необычно. Написанная для двух солистов — сопрано и баса — и камерного оркестра и состоящая из одиннадцати вокальных номеров, симфония приближается к жанру вокально-симфонической поэмы или кантаты. Стихи, которые использует здесь композитор, принадлежат в основном западноевропейским поэтам: Г. Лорке, Г. Аполлинеру, Р. М. Рильке. Но высшая, кульминационная точка симфонии — прекрасный лирический монолог ариозного типа — навеяна образами русской поэзии, стихами поэта-декабриста В. Кюхельбекера.

Поэтические образы столь различных по индивидуальностям поэтов соединить в единое целое мог только художник огромного дарования с философским складом ума и тончайшей эмоциональной организацией.

Поэзия призвана в этой симфонии выразить философскую суть ее — протест против всякого насилия, тирании и всего того, что ломает, уродует человеческие души и жизни. А музыка рисует всю неизреченную глубину человеческого страдания, страстный порыв к свету, добру.

Все одиннадцать частей симфонии следуют друг за другом с редкими перерывами между ними. Различно их содержание, величина, характер, настроение, но все они крепко связаны между собой.

Отсюда единство мысли, идеи, проходящей через все ее части: от страдания («Лорелея», «Самоубийца») через протест — «В тюрьме Санте», «Ответ запорожских казаков константинопольскому султану» — к светлому утверждению жизни («О, Дельвиг»). И не удивительно, что последний образ занимает в симфонии центральное место.

Жизнь многолика и разнообразна. Но почти всегда окрашена в трагические тона, за которыми, как за прозрачной пеленой, скрывается истинный ее лик — прекрасной, ничем не омраченной, какой она должна быть.

Этому образу посвящены три развернутых монолога, которые,

развивая одну, основную идею симфонии, подводят к кульминации.

Все три посвящены людям, сильным духом, не желающим мириться с насилием.

В первом из них — «В тюрьме Санте» — еще преобладает отчаяние, и протест назревает где-то подспудно, в глубинах человеческого сознания; в следующем номере — «Ответ запорожских казаков константинопольскому султану» — уже не только протест, но такой яростный взрыв ненависти, такой убийственный сарказм, что невозможно не чувствовать своей сопричастности к этому великому гневу, протесту против всех палачей, где бы и когда бы они ни оказались. Это уже бунт против насилия. И как исход его — следующий монолог «О, Дельвиг, Дельвиг» — высшая кульминационная точка всей симфонии — самая светлая ее часть. Это итог борьбы, утверждение прекрасного идеала человеческой дружбы и любви.

Это — гимн во славу Жизни, удел которой

Бессмертие...
И смелых вдохновенных дел,
И сладостного песнопенья...

Музыка этой части, написанная на стихи В. Кюхельбекера, близка по стилю к русской музыке начала прошлого века, к застольным песням пушкинской эпохи, прославляющим «души прекрасные порывы», преданную мужскую дружбу, общее служение светлым, благородным идеалам, искусству.

Поэт в стихах утверждает красоту и непреходящую ценность жизни, композитор же своей музыкой прославляет ее.

Но Смерть — неправедная и губительная сила — занимает в симфонии не меньшее место. Она двуедина и представлена двумя контрастными образами, которые нерасторжимы и взаимно дополняют друг друга. И являются всегда в определенной, неизменной последовательности.

Первый образ лиричен. В высоком регистре скрипок отрешенно и одиноко звучит печальная мелодия. Ее никнущие интонации полны такой неизбывной, всепоглощающей тоски, что кажется — то сама Смерть, «плачущая в нас»,— словно бесплотный, страждущий дух носится она над испепеленной землей, над всем тем, что когда-то было полно жизни и что теперь уже превращено ею в тлен.

Завораживая своим однообразием, она передает мертвенное оцепенение, напоминая средневековое католическое песнопение diesirae, которое Шостакович неоднократно использовал в своих произведениях.

Это — образ Смерти уже свершившейся, и господствует он в начальном эпизоде № 1 («De prafundus»), где поется о «ста горячо влюбленных», уснувших «сном вековым»; в четвертой части — о безымянной Самоубийце, покоящейся в «могиле без креста», осененной «тремя лилиями» — прекрасными и зловещими; в десятой — «Смерть поэта» (чей облик — возвышенный и благородный, достойный бессмертия, теперь лишь — «на тленье обреченный нежный плод»).

Второй образ Смерти — активно наступательный, стремительный. Он появляется перед теми, кто еще полон жизни, но уже обречен. Этот энергичный образ не растворяется, подобно первому образу, не проникает отдельными интонациями в различные части симфонии. Его сконцентрированность, сжатость определяются присущей ему внутренней активностью, вечной готовностью к зловещему наступлению.

Восходящие квартовые интонации, четкий танцевальный или маршевый ритм, выразительное живописное сопровождение, в котором преобладает то сухое и мертвенное щелканье кастаньет, то завораживающая своим однообразием барабанная дробь.

Таковы характерные для этого образа музыкальные краски.

Этот образ господствует в начале и в конце симфонии, где он всякий раз появляется вслед за первым, лирическим. Лишь один раз он неожиданно и агрессивно вторгается в середину симфонии. И название его здесь характерно — «Начеку».

Все это делает второй образ более конкретным, осязаемым, а потому — особенно зловещим.

Такие грани одного образа — Смерти — составляют содержание Пролога и Эпилога, где они в одинаковой последовательности, несколько изменяясь, появляются один за другим.

Уже не отвлеченные категории Добра и Зла, а конкретно — Жизнь и Смерть предстают в этой симфонии как незыблемые, извечные законы природы, которые властно правят миром и отрицают одна другую. К тому же смерть здесь представлена не как естественный исход жизни, а как насильственное ее пресечение, преждевременная гибель.

Вот почему содержание симфонии так глубоко трагедийно.

В каждом разделе симфонии перед нами предстает какой-то один завершенный «образ непомерного страданья». И независимо от того — свершилась ли гибель или она еще предстоит — в музыке такая мучительная боль, такой гневный и страстный протест против всего, что делает возможной гибель, что позволяет Смерти справлять свою зловещую тризну. И кажется невозможной спокойная жизнь, когда где-то — а возможно, и рядом — существуют насилие и зло.

Вот против них — Зла и Насилия, в каком бы облике они ни представали, и возвышает свой голос страстный, непримиримый борец — Дмитрий Дмитриевич Шостакович.

Внешне все вокальные номера не связаны между собой ни единством настроения, ни сюжетом, ни местом или временем действия. Но внутреннее их содержание представляет единую линию развития образов трагедийных, глубоко философских.

В каждом из номеров симфонии, каково бы ни было их содержание, неизбывная, жгучая боль за безвременно погибших, ушедших из жизни юными, прекрасными.

Таким образом, Смерть не уступает Жизни в многоликости и разнообразии: то горестной мольбой звучит она в высоком регистре скрипок и, подобно печальному и смятенному духу, оплакивает свои жертвы («Де profundis»), то ласково и нежно вьется вокруг одинокого голоса, словно пытаясь утешить, разделить невыносимое одиночество тех, кто оказался в ее царстве («Самоубийца», «Смерть поэта»), то в мрачном танцевальном вихре проносится под звуки кастаньет («Малагенья») или в упрямо наступательном марше под сухие и мертвенные звуки барабанной дроби устремляется навстречу «маленькому солдату», который должен умереть «до наступления ночи» («Начеку»), то решительно и властно утверждает себя в «Заключении» симфонии:

Всесильна смерть.
Она на страже
И в счастья час.

В Четырнадцатой симфонии проблемы жизни и смерти приобретают остроту, небывалую до того силу выражения и убедительности и вместе с тем конкретность, ярко выраженную реалистичность.

С гениальной художественной силой показывает композитор в своей музыке эти два непримиримо враждебных начала, которые утверждают себя в извечной незатухающей борьбе.

И в этом не только высокая художественная, но и морально-этическая ценность Четырнадцатой симфонии. Ибо несмотря на то, что образу Смерти отводится такое большое место,— нет страха, смятения перед ее всепобеждающей силой, как нет и места иллюзиям. Всесильна смерть! Нет места и утешению, смирению. Есть неприятие этой силы — «Малагенья», «Начеку». И есть страстный, непримиримый протест против нее — «Ответ запорожских казаков...»

«Я хочу,— говорил композитор,— чтобы после исполнения симфонии слушатели уходили с мыслью: «Жизнь прекрасна!»

Вот эту-то непреходящую красоту, ценность Жизни он и воспел в своей Четырнадцатой симфонии.

* * *

Совсем в ином плане Пятнадцатая симфония. Завершенная летом 1971 года, она представляет собой произведение строго классическое,— несмотря на современный музыкальный язык,— даже традиционное, словно перечеркнувшее все предыдущие искания композитора в этой области. Оно естественно продолжает традиции «чистого» инструментализма Шостаковича. Содержание симфонии обобщает многое из ранее сказанного композитором в его предыдущих симфониях. Здесь и ясные образы детства, юности, и становление личности, и трагическое противоборство со злом, и мудрое восприятие жизни. В чем-то в своей философской первооснове она перекликается с Седьмой симфонией Прокофьева.

О Пятнадцатой симфонии, сразу же после ее исполнения, появилось немало статей, суждений. И опять — как уже не раз случалось раньше — многообразие, сложность произведения породили самые различные толки и догадки о нем.

Симфония носит характер личного высказывания — в ней автор говорит о самом близком, сокровенном — и в то же время о вечном, непреходящем. Четыре части симфонии — четыре картины различных периодов человеческой жизни.

Начинается симфония светлыми образами детства. I часть композитор назвал «Игрушечный магазин». В ней преобладает чистосердечная радость, какая-то особая легкость в переключении с одного образа на другой, быстрая смена настроений, вернее, различных нюансов одного восторженного настроения, которое безраздельно царит здесь.

В этой части как бы возникают образы самые чистые, безоблачные.

Легкая, изящная мелодия солирующей флейты в сопровождении струнных пиццикато сменяется трубой и барабаном со своеобразным ритмическим рисунком, а соло «дедушки-фагота» переходит в танцевальное соло скрипки с соответствующим танцевальным аккомпанементом.

И вдруг из всего этого многообразия возникает отрывок из увертюры Россини к опере «Вильгельм Телль». Такой прием называется в музыке коллажем. Это не просто цитата, а определенный образ, уже сложившийся «эстетический знак», символ кипучей самозабвенной радости.

Коллаж не только органично входит в музыкальную ткань симфонии — несмотря на принадлежность перу другого компози-

тора, другой школы и эпохи,— но и активизирует дальнейшее развитие действия.

«Возможно, это первое музыкальное впечатление будущего композитора»,— сказал первый исполнитель симфонии, сын композитора — Максим Шостакович.

Но есть здесь и «страшные» образы, как в сказке.

А возможно, это предчувствия того неведомого, что скрыто пока за пеленой детского незнания.

И солирующая скрипка в сопровождении колокольчика продолжает восторженное ликование, не принимая ничего «страшного» всерьез.

Много в этой части музыкальных образов, необычных своей сказочностью, проникнутых каким-то высоким несказанным светом: интересны и изумительны оркестровые находки, когда оригинальные соединения инструментов создают неповторимо сказочные, волшебные звучания.

В творчестве Шостаковича очень нередки контрастные сопоставления, столкновения различных образов; но даже и в его произведениях нечасто можно встретить такой резкий контраст между частями. Образы второй, медленной части конкретны, просты и вместе с тем общезначительны, человечны. Но при всей конкретности их нельзя истолковать однозначно, каждый человек поймет эту музыку как повесть о себе самом — так много в ней сугубо личного, субъективного.

Мрачный, полный глубокой трагедийности образ, воплощенный в суровом песнопении медных духовых инструментов, перемежается с просветлением, очистительным катарсисом.

После страстного монолога солирующей виолончели звучит новый раздел, состоящий из двух образных сфер: сумеречное, настороженное ожидание чего-то необычного разрешается в траурный марш, мелодию которого выпевает солирующий тромбон.

После напряженной трагедийной кульминации повторяются те же мелодические темы, следующие в обратном порядке,— так называемая «зеркальная реприза».

Мрачные образы, завершающие вторую часть, служат началом третьей, вступающей без перерыва. Причудливо скользит тема у кларнета. Ее дополняют остальные темы. Одна из них — хрупкая, словно прозрачная, — звучит задумчиво-печально. Благодаря такой своей окрашенности она противостоит всему окружающему, выделяется из общего характера всей части.

Вторжение образов финала производит впечатление нового — и чрезвычайно сильного — контраста.

Особое значение в этой части приобретает тема «судьбы» из оперы Вагнера «Валькирия», которая становится определенным

символом, с конкретным значением, и пронизывает собой всю музыкальную ткань финала.

Финал поражает многообразностью, многослойностью. Он выдвигает новые вопросы, сталкивает между собой различные эмоциональные сферы.

Цитата из Вагнера и реминисценции из предыдущих частей — игрушечные образы из I части, отрешенные аккорды из II, заключение III — все это многообразие сплетается в один сложный узел глубоких мыслей и чувств.

Тема «судьбы», затихая, сменяется типично русской мелодией песенно-танцевального склада, в которой нежность сочетается со светлой печалью, грустью.

Оканчивается симфония легким и прозрачным перезвоном сказочного колокольчика — сопровождаемый причудливым звучанием челесты, он возвещает конец мудрой и в общем-то грустной сказки. Эта изумительная музыка постепенно растворяется, истаивает.

Пятнадцатая симфония — последняя симфония Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. Она завершила собой почти полувековой путь выдающегося композитора-симфониста.

* * *

Зрелость и мастерство произведений Шостаковича выдвигает его в число лучших музыкантов нашего времени. В 60-е годы к нему приходит всемирное признание. В городах нашей страны и за рубежом устраиваются фестивали из его произведений — дань глубокого уважения и преклонения перед великим мастером нашего времени.

В 1960 году целиком под эгидой творчества Шостаковича проходит фестиваль его музыки в Эдинбурге. На этом фестивале были исполнены почти все его крупные произведения — около 30. Для этого в Эдинбург съехались лучшие музыканты и целые коллективы, хоровые и симфонические, из различных стран.

Огромная популярность в Англии музыки Шостаковича, любовь к его творчеству самых широких слоев английской публики позволили сделать этот фестиваль «всеобъемлющим праздником искусства». Помимо оперных и драматических спектаклей, симфонических и сольных концертов, были открыты художественные выставки, шли литературные дискуссии. И абсолютным центром всего этого праздника искусств был Дмитрий Дмитриевич Шостакович, носивший звание «почетного гостя фестиваля».

Успех Эдинбургского фестиваля был столь велик, что по настоянию лондонцев в столице Англии была устроена «неделя

русских», где многие из произведений Шостаковича были исполнены вторично и успех их был не меньшим.

А в 1966 году в Ленинграде прошел фестиваль искусств «Белые ночи», тоже посвященный творчеству Шостаковича. С 21 по 29 июня в концертных и театральных залах города звучала музыка Шостаковича. Ее исполняли оба симфонических оркестра Ленинградской филармонии, коллективы Театра оперы и балета имени Кирова и Малого оперного театра, оркестры и хоры радио и телевидения, Ленинградской академической капеллы имени Глинки, многие выдающиеся советские дирижеры, вокалисты и инструменталисты, лучшие советские музыканты с мировыми именами — дирижеры Е. Мравинский, К. Кондрашин, Е. Светланов, Г. Рождественский, инструменталисты и певцы Л. Коган, П. Серебряков, А. Эйзен.

Были исполнены почти все симфонии Шостаковича, концерты для сольных инструментов с оркестром (скрипичные, виолончельные, фортепианные), симфоническая поэма «Казнь Степьки Разина», балетные сюиты, отдельные фортепианные и скрипичные пьесы, вокальные произведения и «Десять хоровых поэм на слова революционных поэтов».

На экранах города демонстрировались фильмы с музыкой Шостаковича. В фойе Ленинградской филармонии была открыта выставка, посвященная композитору. Радио не только транслировало концерты и спектакли, но и делало обзоры лучших выступлений. Было организовано большое гулянье в Нижнем парке Петродворца, где участвовали хоры, оркестры; здесь же прозвучала литературно-музыкальная композиция «Выдающийся советский композитор Дмитрий Дмитриевич Шостакович». Нотные магазины города устроили выставку-продажу последних изданий произведений композитора.

За время фестиваля город посетили около 200 тысяч советских и зарубежных туристов. От «Интуриста» задолго до начала фестиваля из Европы и Америки поступили заявки на билеты. Помимо этого, в гости приезжали многие прославленные музыкальные ансамбли.

Некоторые зарубежные кинофирмы, заручившись соответствующими разрешениями, произвели киносъемки многих концертов и спектаклей.

Завершился фестиваль большим праздничным концертом в Театре оперы и балета имени Кирова.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Дмитрий Дмитриевич Шостакович — признанный во всем мире композитор, чей вклад в музыкальную культуру нашей эпохи неоценим.

Свидетельство тому — сама музыка Шостаковича, потрясающая умы и сердца наших современников своей страстностью, правдивостью, новизной.

Значительность и художественная ценность произведений Шостаковича подтверждается также огромной и все растущей популярностью их в нашей стране и за рубежом. Его сочинения звучат на оперных подмостках и концертных эстрадах почти во всех странах мира, и вряд ли есть хоть один крупный музыкант современности — дирижер, пианист, скрипач, виолончелист, который бы не исполнял произведений этого композитора. В учебных классах консерваторий, музыкальных училищ, музыкальных школ его сочинения исполняют и те, кому еще предстоит в будущем пройти славный путь музыканта-исполнителя, и те, кто, избрав себе потом иное жизненное поприще, приобщается к миру музыки.

Произведения Шостаковича включены в обязательные программы Международного конкурса музыкантов-исполнителей имени Чайковского, который стал уже едва ли не самым популярным в мире музыкальным праздником.

Многие из его произведений явились этапными не только в творчестве самого композитора на его пути к вершинам мастерства, но и в развитии всей современной музыки.

Страстный певец свободного, прекрасного человека, пронесший через всю свою жизнь любовь к людям — активную, мужественную, — Шостакович уже с ранних своих сочинений выступает непримиримым противником зла, насилия и всего того, что мешает человеческому счастью.

Непримиримость обличителя людских пороков, зла, остроту их критики он сочетал с необыкновенной, поразительной силой жизнеутверждения, жаждой счастья, светлым порывом к идеалу...

И потому в его произведениях соседствуют тревожные поиски нового, неизведанного — и радостное просветление, удовлетворе-

ние от достигнутого, обретенного; лирические высказывания человека, глубоко взволнованного судьбами современного мира,— и объективная мудрость большого художника, познавшего горечь поражений и радость нелегких побед; волевая, решительная устремленность к неизведанному, прекрасному идеалу — и мудрое приятие необходимости, даже если она предстает в образе смерти.

Истоки такой масштабности, объемности творческих интересов заключены в особенности художественной натуры художника — необыкновенно чуткой и отзывчивой ко всему, что происходит вокруг него.

Музыкальный язык Шостаковича неповторим. В нем сочетаются горячая страстность, взволнованность, резкость контрастов, типичные для современного искусства,— и связи с классическими традициями, идущими от русской народной песенности, от Мусоргского и Чайковского, от Баха и Моцарта.

Каждое его произведение, какую бы историческую эпоху оно ни отражало, всегда о нас, о нашем времени, ибо в нем бьется беспокойная, ищущая мысль нашего современника, человека с такой огромной и дерзновенной душой, в которой уместился весь многообразный мир.

И все это воплощено в столь совершенных художественных образах, что дает право ставить Дмитрия Дмитриевича Шостаковича в один ряд с великими гуманистами прошлого — Шекспиром, Пушкиным, Толстым.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Лилия Сергеевна Третьякова

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ

Редактор **М. Г. Пожидаева**
Художественный редактор **В. В. Щукина**
Технический редактор **Л. Б. Чуева**
Корректор **Т. Б. Лысенко**

Сдано в набор 17/XI—75 г. Подписано к печати 28/VI—76 г. Формат бум. 60×84¹/₁₆. Физ. п. л. 15,0+8 вкл. Усл. п. л. 14,88. Уч.-изд. л. 15,47. Изд. инд. НА-141. А07090. Тираж 50.000 экз. Цена 1 р. 22 к. Бум. № 1 типогр.

Издательство «Советская Россия». Москва, пр. Сапунова, 13/15.

Книжная фабрика № 1 Росглавполиграфпрома Государственного комитета Совета Министров РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. г. Электросталь Московской области, ул. им. Тевосяна, 25. Заказ 555.

[illegible]

1 р. 22 к.

СОВЕТСКАЯ
РОССИЯ


Л. С. ТРЕТЬЯКОВА
Дмитрий ШОСТАКОВИЧ